

Walter Benjamin
ILUMINĂRI

III 300.341

“Printre rezervele inocent ipocrite pe care oamenii le au față de știință, se numără și așteptarea conform căreia ea trebuie să-l îndrume pe X sau Y către o meserie. Meseria însă decurge atât de puțin din știință, încât cea din urmă poate chiar s-o excludă uneori. Căci, prin însăși natura ei, ea nu îngăduie desprinderea de ea, ci, într-un anume fel, îl obligă întotdeauna pe cel care o cercetează să devină dascăl, fără să-i impună niciodată formele profesionale publice de medic, jurist sau profesor universitar. Nu duce la nimic bun dacă instituțiile care acordă titluri, calificări și alte posibilități de trai și ocupație se intitulează centre de studiu. Obiecția, potrivit căreia statul modern nu poate produce în alt mod medicii, juriștii și profesorii de care are nevoie, nu contrazice afirmația noastră, ci subliniază doar imensitatea copleșitoare a sarcinii de a crea o comunitate a cunoașterii în locul unei corporații de funcționari și persoane calificate academic; ea subliniază doar în ce măsură, prin evoluția aparatului lor profesional (prin cunoștințe și îndemînări), științele actuale și-au pierdut acea unitate originară pe care o datorau ideii cunoașterii, o cunoaștere care a devenit pentru ele un mister, dacă nu chiar o ficțiune.”

Walter Benjamin

VIAȚA STUDENȚILOR

Există o viziune asupra istoriei care, deoarece se întemeiază pe infinitatea timpului, nu discerne decît ritmul mai mult sau mai puțin rapid cu care oamenii și perioadele înaintează pe calea progresului. De aici decurge caracterul incoerent și imprecis, lipsit de rigoare al exigențelor pe care le are față de prezent. De astă dată, dimpotrivă, vom considera istoria în lumina unei situații determinate, în care este concentrată ca într-un punct focal, așa cum au făcut întotdeauna gînditorii cînd au prezentat imagini utopice. Elementele situației finale nu se manifestă ca tendințe progresiste informe, ci sub forma celor mai amenințate, discreditate și ridiculizate idei și creații, care sînt profund înrădăcinate în orice prezent. Sarcina istoriei este de a da o formă absolută stării imanente de perfecțiune, de a o face vizibilă și predominantă în prezent. Dacă însă se face o descriere pragmatică a detaliilor (instituții, moravuri etc.), această situație nu numai că nu poate fi circumscrisă, dar devine insesizabilă; ea nu poate fi pătrunsă decît ca structură metafizică, la fel ca împărăția mesianică sau ideea Revoluției Franceze. Semnificația istorică actuală a lumii studenților și a universității, forma existenței lor actuale nu merită să fie descrise decît ca reflex al unei stări superioare, metafizice, a istoriei; altfel, nu poate fi nici înțeleasă, nici posibilă. O astfel de descriere nu este nici un apel, nici un manifest, căci și unul și altul au rămas fără efect, ci o punere în lumină a crizei existente în centrul lucrurilor, care duce la hotărîrea căreia lașii i se supun, iar curajoșii i se subordonează. Singura modalitate de a considera situația istorică a studenților și a învățămîntului superior este sistemul. Cîtă vreme lipsesc condițiile necesare pentru a face acest lucru, nu rămîne decît o singură cale: să eliberăm viitorul de ceea ce îl deformează în prezent printr-un act de cunoaștere. Acesta este singurul serviciu pe care îl poate face critica.

Problema pe care ne-o punem cu privire la viața studenților este cea a unității sale conștiente. Ea se pune de la bun început, căci nu are rost să distingem în cadrul ei probleme – ale științei, ale politicii, ale virtuții – dacă îi lipsește curajul de a se supune. De fapt, caracteristica acestei vieți este refuzul voluntar de a se supune unui principiu, de a se lăsa pătrunsă de o idee. Numele științei este invocat mai ales pentru a masca o indiferență profundă și absolută. A lua ideea de știință ca pe o unitate de măsură a vieții studențești nu înseamnă neapărat panlogism sau intelectualism – așa cum tindem să credem –, ci este o critică legitimă, deoarece de cele mai multe ori se pretinde că știința este zidul de apărare a studenților împotriva unor pretenții “exterioare”. Este vorba deci de unitate interioară, și nu de critică exterioară. Răspunsul nostru este că, pentru marea

majoritate a studenților, studiul academic nu este altceva decât o școală profesională. Pentru că "știința nu are nimic de-a face cu viața", trebuie să fie modelatoarea exclusivă a celor care o urmează. Printre rezervele inocente ipocrite pe care oamenii le au față de știință, se numără și așteptarea conform căreia ea trebuie să-l îndrume pe X sau Y către o meserie. Meseria însă decurge atât de puțin din știință, încât cea din urmă poate chiar s-o excludă uneori. Căci, prin însăși natura ei, ea nu îngăduie desprinderea de ea, ci, într-un anume fel, îl obligă întotdeauna pe cel care o cercetează să devină dascăl, fără să-i impună niciodată formele profesionale publice de medic, jurist sau profesor universitar. Nu duce la nimic bun dacă instituțiile care acordă titluri, calificări și alte posibilități de trai și ocupație se intitulează centre de studiu. Obiecția, potrivit căreia statul modern nu poate produce în alt mod medicii, juriștii și profesorii de care are nevoie, nu contrazice afirmația noastră, ci subliniază doar imensitatea copleșitoare a sarcinii de a crea o comunitate a cunoașterii în locul unei corporații de funcționari și persoane calificate academic; ea subliniază doar în ce măsură, prin evoluția aparatului lor profesional (prin cunoștințe și îndemnări), științele actuale și-au pierdut acea unitate originară pe care o datorau ideii cunoașterii, o cunoaștere care a devenit pentru ele un mister, dacă nu chiar o ficțiune. Oricine acceptă statul modern ca un dat și crede că totul trebuie să contribuie la dezvoltarea sa va respinge cu necesitate această idee; nu putem decât să sperăm că o astfel de persoană nu va îndrăzni să ceară protecție și sprijin pentru "știință" din partea statului. Pentru că adevăratul semn de perversiune nu este acordul dintre universitate și stat – care nu este deloc incompatibil cu barbaria onestă –, ci propovăduirea și garantarea unei științe din partea căreia se așteaptă, cu simplitate brutală, să facă din discipolii săi indivizi sociali și servitori ai statului. Nici toleranța față de cele mai libere concepții și doctrine nu poate fi benefică, câtă vreme nu este garantată forma de viață pe care ele – nu mai puțin decât cele mai riguroase – o au drept consecință, câtă vreme oamenii neagă cu naivitate enorma prăpastie dintre idei și viață, invocând legătura dintre universitate și stat. Este o greșeală să ai pretenții referitoare la detalii, câtă vreme, pentru a le îndeplini una câte una, este repudiat spiritul totalității lor; nu vom sublinia aici decât modul remarcabil și uimitor în care instituția de învățământ superior, asemenea unui monstruos joc de-a v-ați ascunselea, permite totalității profesorilor și celei a studenților să treacă una pe lângă cealaltă fără să se vadă. Studențimea, lipsită de funcții oficiale, rămâne întotdeauna în urma corpului didactic și fundamentul juridic al universității, întruchipat de ministrul învățământului – care este numit de suveran, și nu de universitate –, stabilește, peste capul studenților (și, în rare și fericite cazuri, și peste cel al profesorilor), o corespondență pe jumătate disimulată între autoritățile academice și organele statului.

Acceptarea necritică și pasivă a acestei situații este o caracteristică esențială a vieții de student. Este adevărat că așa-numitele organizații stu-

dențești independente¹, ca și altele cu orientări sociale, au încercat, aparent, să găsească o soluție. În cele din urmă însă, încercarea s-a soldat cu cauționarea totală a instituției academice și este mai evident decât oricînd că studenții de astăzi nu sînt o comunitate capabilă să-și pună problema vieții științifice și să priceapă protestul său ireductibil împotriva vieții profesionale de astăzi. Critica ideilor susținute de organizațiile studențești independente și a altora asemănătoare este necesară, deoarece pune în lumină reprezentările haotice pe care le au studenții despre viața științifică. Voi cita în acest scop un fragment dintr-un discurs pe care l-am ținut în fața studenților, în speranța că voi contribui în mod eficace la o înnoire a universității. “Există un criteriu sigur și extrem de simplu de a verifica valoarea spirituală a unei comunități, și anume, să-ți pui întrebarea dacă, în această comunitate, se exprimă întreaga ființă a celui ce muncește, dacă se angajează omul în totalitatea sa, astfel încît să-i fie indispensabil dacă pentru fiecare dintre membrii ei comunitatea este tot atît de indispensabilă cît este și el pentru ea. Este atît de ușor să pui o asemenea întrebare și este atît de ușor să-i răspunzi, raportîndu-te la tipurile de comunitate socială actuală, iar acest răspuns este decisiv. Oricine realizează ceva tînde spre totalitate, iar valoarea unei realizări constă tocmai în această totalitate, adică în faptul că întreaga ființă umană, neîmpărțită, își găsește expresia în ea. În zilele noastre însă, realizarea care se întemeiază în social nu conține totalitatea, ea rămîne cu totul fragmentară și derivată. Nu de puține ori, comunitatea socială este locul în care, în sînul uneia și aceleiași societăți, se dă o luptă ascunsă împotriva unor dorințe mai înalte, a unor scopuri mai personale, dar în care evoluțiile mai profunde, înnăscute, sînt ocultate. Performanța socială a omului obișnuit slujește în marea majoritate a cazurilor la reprimarea aspirațiilor originare și nederivate ale omului interior. Vorbim aici despre universitari, despre oameni care, prin însăși profesia lor, sînt, în orice caz, în relații apropiate cu luptele spirituale, cu scepticismul și cu atitudinile critice ale studenților. Acești oameni pun stăpînire pe un mediu care le este cu totul străin, cu totul diferit de cel obișnuit, și îl transformă la locul lor de muncă; acolo, în locul acela retras, exercită o activitate limitată, iar totalitatea acțiunilor lor este în folosul unei universalități adesea abstracte. Nu există nici o legătură interioară și originară între existența spirituală a studentului și preocuparea lui pentru protecția socială a copiilor de muncitori sau chiar a altor studenți. Nici o legătură, în afara ideii de datorie, despărțită de ceea ce constituie activitatea sa interioară proprie, iar acest fapt duce la un contrast mecanic: cînd bursier al poporului, cînd activist social. Avem de-a face cu un sentiment al datoriei calculat, derivat și distorsionat, care nu decurge din

1. *Freie Studentenschaft*: o grupare radicală a studenților care are la origine Mișcarea Tineretului German. Acești “studenți independenți” se opun atît frăților conservatoare care practicau duelul (*Korps*) și care se trăgeau din naționalismul romantismului german, cît și grupului mai recent de *Wandervögel*, cu ideologia sa de “întoarcere la natură” (*n. tr.*).

natura însăși a muncii. Iar această datorie nu se îndeplinește cu pasiunea pentru un adevăr imaginar, cu scrupulul dureros al cercetătorului, prin raportare la viața spirituală, ci printr-un contrast grosolan – și totodată extrem de superficial –, comparabil cu cel dintre ideal și material sau dintre teorie și practică. Altfel spus, această muncă socială nu reprezintă o elevare etică, ci o reacție timidă a vieții spirituale. Faptul că o astfel de activitate socială, care nu se raportează în mod esențial la nimic, se juxtapune în mod abstract cu adevărata muncă de student și devine expresia supremă și detestabilă a relativismului, care, incapabil de o adevărată sinteză, vrea neapărat ca orice realitate spirituală să fie însoțită, cu anxietate și îngrijorare, de o realitate fizică, orice poziție de opusul său, că astfel totalitatea acestei munci nu este, de fapt, altceva decât utilitate generală vidă nu constituie obiecția noastră esențială și cea mai profundă; obiecția decisivă o constituie faptul că, orice s-ar întâmpla, această viață pretinde gesturile și atitudinea iubirii acolo unde nu există decât datorie mecanică sau, adesea, un simplu mijloc pentru student de a scăpa de consecințele existenței spirituale și critice pe care s-ar cuveni s-o ducă. Căci, în realitate, un student este student deoarece problema vieții spirituale îl preocupă mai mult decât practica asistenței sociale. În sfârșit – și acesta-i un semn care nu înșală –, din activitatea socială a studenților nu a rezultat nici o înnoire a ideii de activitate socială în sine și a aprecierii ei. Pentru opinia publică, o astfel de muncă pare a fi rămas în continuare un ansamblu de acțiuni individuale care sînt un amestec specific de datorie și caritate. Studenții nu au fost în stare să dovedească cît de necesară este din punct de vedere spiritual și nici să înființeze pe acest temei o comunitate cu adevărat serioasă, ci doar una minată de interes și de zelul datoriei. Acel spirit tolstoian care a dezvăluit enorma prăpastie dintre existența burgheză și cea proletară, potrivit căruia a sluji pe cei săraci este o datorie omenească, și nu o activitate secundară a studenților, deoarece tocmai *aici* se cere totul sau nimic, acel spirit care s-a dezvoltat în mintea celor mai serios angajați anarhiști și în comunitățile monastice creștine, acel spirit cu adevărat serios al muncii sociale, care nu a avut nevoie de încercări puerile de a pătrunde afectiv în sufletul muncitorilor și al poporului, nu s-a născut în comunitățile studențești. Caracterul ei abstract, lipsa ei de obiectivitate au făcut ca tentativa de a converti voința unei comunități universitare într-o comunitate de muncă socială să eșueze. Dacă totalitatea voinței nu și-a putut găsi expresia este pentru că, în interiorul comunicății, voința nu s-a putut orienta către totalitate.” Semnificația simptomatică a tentativei studenților independenți, inclusiv a celor creștin-sociali și a multor alora, este că repetă la nivelul microcosmosului, în cadrul universității, același conflict dintre universitate și stat, în interesul aptitudinii lor practice în slujba statului și a propriei lor vieți. Și-au constituit în universitate un refugiu față de toate egoismele și altruismele, față de tot ce face din viață o realitate de la sine înțeleasă, dar din care lipsesc îndoiala radicală, critica fundamentală și, mai presus de toate, viața consacrată unei recon-

strucții totale. Din toate acestea nu reiese voința progresistă a studenților independenți de a se opune puterii reacționare a fraților. După cum am încercat să demonstrăm și după cum reiese din uniformitatea și pasivitatea universităților în general, studenții independenți sînt departe de a avea o voință de strategie intelectuală bine gîndită. Nu s-au pronunțat cu hotărîre cu privire la nici una dintre problemele pe care am încercat să le prezint aici. Nehotărîrea îi face să treacă neobservați. Opoziția lor urmează cursul lin al politicii liberale; principiile lor sociale nu au depășit nivelul presei liberale. Studenții liberi nu au reflectat niciodată la problema adevărată a universității, iar faptul că, în diverse ocazii oficiale, frațiile care, în trecut, și-au asumat problemele comunității universitare și s-au confruntat cu ele apar acum ca reprezentanții nedemni ai tradiției studențești, este o dreptate amară a istoriei. În ceea ce privește problemele fundamentale, studenții independenți nu dau dovadă de mai mult curaj sau de mai multă voință decît frațiile, în schimb, fiind mai înșelătoare și mai derutantă, acțiunea lor este aproape mai periculoasă decît a celor din urmă, în măsura în care această orientare burgheză, indisciplinată și meschină are pretenția de a fi eliberatoarea și campionul vieții universitare. Studențimea de astăzi este absentă din locurile în care se dă lupta pentru renașterea spirituală a națiunii – nu se manifestă nici acolo unde se desfășoară controversele despre o artă nouă, nici de partea poezilor și a scriitorilor săi și nici la izvoarele vieții sale religioase. Și aceasta – deoarece studențimea germană nu există ca atare. Nu pentru că nu colaborează la cele mai noi curente “moderne”, ci pentru că, deși este o organizație studențească, ignoră pur și simplu aceste mișcări în profunzimea lor, se lasă mereu purtată de valul și la remorca opiniei publice, este copilul lingușit și răsfațat al tuturor partidelor și alianțelor, lăudată de toți pentru că, într-o anumită măsură, este dependentă de toți, dar fără să mai aibă nici o rămășiță a acelei nobleți care, în urmă cu un secol, se manifesta la studenții germani și îi făcea să intervină, în situații importante, ca apărători ai celei mai bune vieți.

Această denaturare a spiritului creator în spirit profesional, la care asistăm pretutindeni, a invadat și a pus stăpînire pe tot învățămîntul universitar și îl izolează de viața nefuncționarească, creatoare, a spiritului. Disprețul de castă față de științe și arte, care sînt libere și străine sau adesea ostile față de stat, este un simptom clar și penibil al acestei stări de lucru. Unul dintre cei mai renumiți profesori universitari germani s-a referit în timpul unei prelegeri la acei “literați de cafenea în opinia cărora creștinismul a dat de mult faliment”. Stilul și valoarea acestei afirmații sînt într-un acord perfect. Ostilă față de știință, care, prin “aplicabilitatea” ei, dă iluzia că face servicii nemijlocite statului, o universitate organizată astfel se opune în mod și mai evident Muzelor și se confruntă față în față cu ele. Deoarece îndrumă studenții către profesii, neglijează cu necesitate puterea nemijlocită a creației ca formă de activitate a comunității. În realitate, ostilitatea rece, lipsa de înțelegere a școlii față de viața de care are nevoie arta poate

fi interpretată ca o respingere a oricărei forme de creativitate nemijlocită care nu se raportează la o funcție birocratică. Aceasta se confirmă, în termenii vieții interioare, prin imaturitatea și mentalitatea de elev a studentului. Din punctul de vedere al sentimentului estetic, cel mai frapant și dureros aspect al universității este reacția mecanică a studenților care asistă la cursuri. Pentru a compensa acest grad de pasivitate a receptării ar fi nevoie de o cultură autentic academică sau sofistă a dialogului; dar nimic nu este mai străin de aceste seminarii, în care predomină forma prelegerii, indiferent dacă vorbitorul este profesorul sau studentul. Organizarea învățămîntului universitar nu se mai întemeiază pe productivitatea studenților, așa cum era intenția întemeietorilor săi. Pentru ei, studentul era în esență totodată elev și profesor – profesor deoarece productivitatea înseamnă autonomie totală, raportare la știință, și nu la dascăl. Atunci cînd viața studentului este subordonată ideii de funcție și profesie, ea exclude știința; căci nu mai este vorba de a te consacra unei cunoașteri care riscă să te îndepărteze de căile care duc la securitate burgheză. Nu mai poate fi vorba nici de a te dedica științei sau de a-ți dăruia viața unei generații mai tinere. Și totuși, această profesie – a preda însă într-un mod total diferit de cel din zilele noastre, este într-o relație strînsă cu orice concepție personală despre știință. Un astfel de devotament periculos față de știință și față de tineri ar trebui să se manifeste deja la student, ca o capacitate de a iubi și ca sursă a creației sale. Dar, dimpotrivă, viața sa rămîne dependentă de cei mai bătrîni; el dobîndește știința de la un profesor, fără a-l urma în profesia sa. Renunță, cu conștiința împăcată, la comunitatea care-l leagă de creator și a cărei formă universală decurge exclusiv din filosofie. Într-un anumit fel, trebuie să fie în același timp creator, filosof și profesor și toate acestea să facă parte din natura sa esențială și determinantă. Numai acesta poate da formă profesiei și vieții sale. Comunitatea de creatori ridică orice studiu la nivelul universalului sub forma filosofiei. O astfel de universitate nu se obține dacă juriștii urmează cursuri de literatură și medicii cursuri de drept, cum au încercat unele grupuri de studenți; mai curînd, comunitatea este cea care trebuie să aibă grijă și să acționeze de la sine pentru ca înainte de orice specializare (care nu se poate obține decît prin raportarea la o meserie), mai presus de toate activitățile propriilor școli profesionale, comunitatea universitară ca atare să fie educatoarea și protectoarea formei filosofice de comunitate și asta fără să se ocupe de probleme tehnice limitate cu caracter științific, ci de marile întrebări metafizice puse de Platon și Spinoza, de romantici și de Nietzsche. Aceasta ar însemna, mai curînd decît tururi organizate prin instituții de asistență socială, o legătură strînsă între viață și profesie, dar o viață concepută mai profund. Astfel s-ar evita încremenirea studiului în acumulare de informații. Sarcina comunității studenților ar fi să se adune în jurul universității, ca valurile confuze ale supușilor în jurul palatului unui prinț; ar fi o universitate care ar avea de comunicat un bilanț sistematic de cunoștințe, dar și aplicațiile îndrăznețe, prudente și totuși precise ale noilor metode și

ar deveni centrul unei permanente revoluții a spiritului; un centru în care încep să se pună noi întrebări pornite dintr-un presentiment obscur, mai ample, mai neclare, mai inexacte, dar, în orice caz, mai profunde decât cele științifice tradiționale. Studențimea, în noua ei funcție creatoare, ar fi privită ca marele transformator care transformă, printr-o abordare filosofică, în idei științifice aceste idei noi, care, în general, își fac apariția în artă și în viața socială mai devreme decât în știință.

Tirania misterioasă a ideii de profesie nu este cea mai gravă dintre deformările al căror efect dezastruos constă în faptul că ating chiar centrul vieții creatoare. O concepție banală despre viață înlocuiește spiritul cu surrogat. Ea reușește să ascundă sub un vâl tot mai des primejdiile vieții spirituale și să batjocorească ceea ce mai subzistă din puterea vizionară ca o fantasmă. La un nivel mai profund, convenția erotică deformează viața inconștientă a studenților. Cu aceeași evidență cu care ideologia profesiei încătușează conștiința intelectuală, reprezentarea căsătoriei și ideea de familie exercită presiunile unei convenții sumbre asupra erosului, eliminat, în aparență, dintr-o perioadă care se întinde, vidă și nedeterminată, între situația familială de fiu și cea de tată. Dacă poate exista unitate între creație și procreație, și dacă această unitate poate fi oferită în cadrul familiei – aceste întrebări nu se puteau pune atîta vreme cît era valabilă așteptarea tainică a căsătoriei, o perioadă tranzitorie ilegitimă, în care cel mai bun lucru era să rezisti pe cît posibil ispitelor. Erosul creatorilor – dacă ar exista o comunitate capabilă să-l conceapă și să lupte pentru el – ar fi cel al studenților. Dar chiar și acolo unde lipsesc condițiile exterioare ale îmburghezirii și nu există perspectiva întemeierii unei familii, adică a unei situații burgheze, chiar și acolo unde, ca în majoritatea orașelor europene, mii de femei își întemeiază existența economică pe studenți – prin prostituție –, nici măcar acolo studentul nu-și pune întrebări asupra erosului, care constituie vocația lui originală. El ar avea datoria să se întrebe dacă procreația și creația trebuie să rămînă despărțite, dacă cea dintîi ar trebui să se aplice familiei, iar cea din urmă meseriei și dacă, din moment ce ambele sînt desfigurate de această despărțire, nu ar trebui să țîșnească nici una din existența care îi este proprie. Căci oricît de sarcastică și de dureasă ar fi, această întrebare trebuie pusă studenților de azi, pentru că în ei coexistă – în mod esențial – cei doi poli ai existenței umane. Ne confruntăm cu o întrebare pe care nici o comunitate nu o poate lăsa fără răspuns și pe care totuși, după greci și primii creștini, nici un popor nu a putut s-o lămurească din punct de vedere ideologic; ea nu a încetat să fie o povară grea pentru marile spirite creatoare: cum să îndeplinească imaginea umanității și, în același timp, să facă posibilă o comunitate cu femei și copii, a căror productivitate este orientată în alt sens decât a lor? După cum știm, grecii foloseau violența, subordonînd erosul procreației erosului creației, încît, în cele din urmă, statul lor, din care femeile și copiii erau excluși în bloc, s-a prăbușit. Creștinii au dat o soluție posibilă pentru *civitas dei*: au repudiat existența separată în ambele cazuri. Cei mai progresiști dintre

studenți nu au depășit niciodată stadiul unei nesfârșite vorbării estetizante despre camaraderia dintre studenți și studente; au sperat într-o neutralizare "sănătoasă" a eroticului atât la femei, cât și la bărbați. De fapt, cu ajutorul prostituatelor, s-a ajuns la neutralizarea eroticului în universități. Acolo unde nu s-a reușit, s-a instalat o inofensivitate fleșcăită, o voioșie apăsătoare, iar studenta băiețoasă a fost întâmpinată cu entuziasm zgomotos, ca succesoare a profesoarei bătrâne și urite. Se cuvine să atragem atenția că Biserica Catolică se teme din instinct, mai mult decât burghezia, de forța și de exigențele erosului. Există în universități o enormă problemă care este neglijată, nerezolvată, nerecunoscută și care este mai importantă decât nenumăratele probleme asupra cărora se concentrează preocupările sociale. Și anume: cum putem reda unitatea, pornind de la însăși viața spiritului, acelor fragmente de tors deformat și sfărâmat al erosului spiritual, care ne oferă un spectacol atât de trist, pe de o parte (în asociațiile studențești), independența intelectuală a spiritului creator, pe de alta (în prostituție), forța nestăpînită a naturii. A impune, prin iubire, independența necesară a celui care creează și includerea necesară a femeii care nu este productivă în același sens cu bărbatul în cadrul unei comunități unice de creatori - la această configurație trebuie să aspire studentul, pentru că este forma propriei lui vieți. Dar aici ne lovim de o convenție atât de ucigătoare, încît pînă acum comunitatea studenților nici nu a fost capabilă să-și recunoască vina față de prostituate; în plus, neavînd curajul să se confrunte cu erosul adevărat și frumos, oamenii cred că îndemnurile la castitate pot stăvili această distrugere imensă și blasfematorie. Această mutilare a tinerilor este atât de profundă și de esențială, încît nu are rost să vorbim prea mult despre ea. Ea trebuie mai curînd lăsată în seama conștiinței celor care reflectează la ea și a hotărîrii celor curajoși. În orice caz, nu poate fi rezolvată prin polemici.

Cum se privește pe sine, ce imagine are despre sine un tineret care admite o astfel de obnubilare a propriei idei, o astfel de distorsionare a propriului conținut de viață? Imaginea aceasta se poate deduce din spiritul asociației studențești, care rămîne mijlocul de propagare cel mai evident al concepției studențești despre tineret, căruia celelalte organizații, și mai ales cele ale studenților liberi, îi ăpun sloganele lor sociale. Studenții germani sînt, în mai mare sau mai mică măsură, obsedați de ideea că trebuie să profite de tinerețe. Este imposibil ca această perioadă total irațională, de așteptare a slujbei și a căsătoriei, să nu-și creeze un conținut care ține de domeniul jocului, al pseudoromanticului, al divertismentului. Este un stigmat teribil al renumitei voioșii a cîntecelor de beție, al noilor plăceri ale frăților. Este frica față de viitor și, în același timp, un pact complezent cu inevitabilul filistinism care ia, în închipuirea fiecăruia, forma plăcută a "bătrînilor domni", a foștilor membri ai frăților, care mai au încă influență în aceste organizații. Dar pentru că, o dată cu căsătoria și profesia, studenții își vînd sufletul burgheziei, țin foarte mult la cei cîțiva ani de li-

bertăți. Schimbul se face în numele tinereții. În taină sau în mod deschis, la cârciumă sau în timpul unor discursuri asurzitoare la întâlniri studențești, se creează o stare de beție pentru care s-a plătit un preț greu și care nu trebuie tulburată. Această conștiință a tinereții pierdute și a bătrâneții decrepite aspiră la liniște; și toate eforturile de a însufleți comunitatea studențească se lovesc de acest obstacol și eșuează. Acest mod de viață care își bate joc de orice realitate este pedepsit, la rîndul său, de toate forțele spirituale și naturale, de știință prin intermediul statului, de eros prin cel al prostituatelor, și natura îl distruge. Căci studenții nu sînt generația tînă-ră, ci cei care îmbătrînesc. După ce ți-ai pierdut anii adolescenței în școlile germane și după ce, în fine, studiul părea să-ți ofere o viață de tînăr, nu-mai ca s-o amîne de la an la an, decizia de a admite vîrsta pe care o ai este eroică. Cu toate acestea, este important pentru ei să recunoască faptul că trebuie să fie creatori, adică oameni singurateci care îmbătrînesc, și că deja s-a format o generație mai bogată de copii și tineri, căreia nu i se pot consacra decît ca profesori. Dintre toate sentimentele însă, acesta le este cel mai străin. De aceea, nu pot să-și accepte existența și nu sînt pregătiți, de la început, să trăiască alături de copii – adică să-i învețe – deoarece nu au știut să se ridice la nivelul singurătății. Deoarece sînt incapabili de a recunoaște vîrsta pe care o au, nu le rămîne decît să fie trîndavi. Pentru a fi capabil să crezi, trebuie să-ți recunoști propria nostalgie a copilăriei frumoase și a tinereții demne. Fără această recunoaștere, fără regretul de a fi ratat măreția, nu poate avea loc o reînnoire a vieții lor. Teamă de singurătate este motivul licenței lor erotice și teamă de a se dărui. Se compară cu tații lor, nu cu cei care vin după ei, și astfel își păstrează iluzia tinereții. Prietenia lor este lipsită de măreție și de singurătate. Acea prietenie expansivă a creatorilor, care tinde către eternitate, care se îndreaptă către umanitate, indiferent dacă este vorba de cea dintre două persoane sau numai de nostalgia ei – o prietenie inexistentă în viața tineretului universitar. În locul ei apare doar acea înfrățire limitată și totodată desfrînată, care este mereu egală cu sine, atît la cârciumă, cît și în amicitia care se leagă la cafenea. Toate aceste instituții sînt o piață a provizoriului, ca și activitatea agitată din colegii și cafenele, o umplere a unei perioade de așteptare vidă, un refuz de a asculta vocea care-i îndeamnă să-și construiască viața în spiritul unic al creației, al erosului, al tinereții. Există o tinerețe valoroasă, castă și capabilă de renunțări, plină de respect față de urmașii săi, despre care vorbesc versurile lui [Stefan] George²:

“Erfinder rollenden gesangs und sprühend
Gewandter zwiegespräche: frist und trennung
Erlaubt dass ich auf meine dächtnistafel
Den frühern gegner grabe – tu desgleichen!

2. Stefan George, “H.H.”, în *Das Jahr der Seele* (n. tr.).

Denn auf des rausches und der regung leiter
Sind beide wir im sinken nie mehr werden
Der knaben preis und jubel so mir schmeicheln
Nie wieder strofen so im ohr dir donnern”³.

Din lipsă de curaj, viața studenților este foarte departe de asemenea confesiuni. Dar orice mod de viață, cu ritmul lui corespunzător, decurge din preceptele care determină viața creatorilor. Câtă vreme studenții vor refuza această viață, existența lor va fi pedepsită sever și pînă și inima celui mai insensibil dintre ei va fi cuprinsă de deznădejde.

Încă mai este vorba de o necesitate care este primejduită și se impune o redresare foarte riguroasă. Fiecare își va găsi propria regulă, cea care are cele mai înalte exigențe față de viața sa. Prin cunoaștere, fiecare va reuși să elibereze viitorul de ceea ce îl desfigurează în prezent.

-
3. “Născocitor de acorduri tumultuoase și de suple / Dialoguri științietoare: timpul și despărțirea / Îmi permit să gravez pe dalele memoriei mele / Numele fostului meu rival – fă ca mine! / Căci pe scara entuziasmului și a emoției / Sintem amîndoi în declin; niciodată / Nu mă vor mai măguli astfel lauda și hohotul tinerilor, / Niciodată nu-ți vor mai răsuna astfel versurile în urechi.”

Traducerea textelor reproduse în volum, unde nu se specifică numele traducătorului, ne aparține (C.P.).

DOUĂ POEZII DE FRIEDRICH HÖLDERLIN¹

DICHTERMUT [CURAJUL POETULUI] ȘI BLÖDIGKEIT [TIMIDITATE]

Obiectul acestui studiu nu se poate încadra în categoria esteticii artei poetice fără o explicație. Această disciplină și-a dedicat, ca estetică pură, cele mai alese energii explorării diverselor genuri de artă poetică, printre care, în primul rând, tragediei. Puține opere, în afara celor mari ale literaturii clasice, au avut norocul să fie comentate, iar comentariul, când nu se referea la dramaturgia clasică, era mai curînd filologic decît estetic. De astă dată, voi încerca să fac un comentariu estetic la două poezii lirice, iar acest procedeu necesită cîteva remarci preliminare, cu caracter metodologic. Ceea ce vom urmări în cele două poezii este forma interioară, pe care Goethe o numea *Gehalt* [conținut]. Înainte de a evalua un poem trebuie stabilită sarcina pe care și-a propus-o poetul. Dar evaluarea nu se poate orienta după modul în care poetul și-a îndeplinit-o; mai curînd se poate spune că seriozitatea și măreția sarcinii determină evaluarea. Căci sarcina decurge chiar din poezie. Ea trebuie înțeleasă ca presupuziție a poeziei; ca structura – care poate fi sesizată intuitiv de către spirit – acelei lumi despre care poezia depune mărturie. Această sarcină, această presupuziție trebuie înțeleasă aici ca fundamentul ultim la care se poate ajunge prin analiză. Nu vom vorbi despre procesul creației lirice; despre persoana sau concepția despre lume a creatorului, ci despre sfera deosebită și unică în care constă sarcina și presupuziția poeziei. Această sferă este produsul și totodată obiectul investigației noastre. Ea însăși nu mai poate fi comparată cu poezia, fiind, mai degrabă, singurul element care poate fi stabilit în cadrul cercetării. Această sferă, care are o configurație deosebită pentru fiecare poezie, este denumită dictamenul [*das Gedichtete*]². Prin ea va deveni accesibil acel domeniu caracteristic care conține adevărul poeziei. Acest “adevăr”, pe care cei mai serioși creatori îl atribuie cu atîta insistență creației lor, trebuie înțeles ca

1. Eseul lui B. este extrem de scolastic ca stil și manieră. Gershom Scholem îl consideră “profund metafizic”. Este totodată hieratic, criptic și *highflown* și, pe alocuri, scris într-o germană atît de contorsionată, încît este aproape imposibil de descifrat. Traducătorul nu a avut opțiunea de a încerca să obțină efecte de armonie sau familiaritate vemaculară, care nu există în text. Nu a făcut altceva decît să urmărească întorsăturile și opririle abrupte ale sintaxei lui B., transmițînd ceva din refuzul lui mîndru de a produce judecăți nemijlocite și plăcere estetică (n. tr.).

2. *Das Gedichtete der Gedichte* este aproape intraductibil. *Dichten* înseamnă “a crea”, “a inventa”, “a produce o operă literară”; dar aici acest participiu substantival trimite mai curînd la sensul original al cuvîntului, care vine din latinescul *dictare*. De aceea am preluat, termenul învechit de *dictamen* (ceea ce dictează conștiința). Cititorul nu trebuie să uite că, pentru un german, *gedichtet* evocă opera “poetică” și, în același timp, poate, prin contaminare cu celălalt verb, *dichten* (de origine germanică), ideea de “condensare” (n. tr.).

obiectualitate [*Gegenständlichkeit*] a actului lor de creație, ca realizare împlinită a oricărei sarcini artistice. "Orice operă de artă conține un ideal *a priori*, o necesitate a prezenței ei" (Novalis). Dictamenul este, în forma sa universală, unitatea sintetică dintre ordinea spiritului și cea a intuiției. Această unitate își dobândește structura sa particulară ca formă interioară a creației particulare.

Conceptul de dictamen este, sub două aspecte, un concept-limită. În primul rînd, este un concept-limită prin raportare la poem. Ca o categorie a cercetării estetice, dictamenul diferă întru totul de schema formă-conținut, deoarece păstrează în sine unitatea estetică fundamentală dintre formă și conținut și, în loc să le despartă, exprimă relația lor immanentă, necesară. Acest lucru poate fi confirmat de cele ce urmează, deoarece este vorba de dictamenul unor poezii singulare, dar nu în mod teoretic, ci numai într-un caz individual. Nu este aici locul pentru o critică teoretică a conceptelor de formă și de conținut din punctul de vedere al semnificației lor estetice. În privința unității dintre formă și conținut, dictamenul împărtășește cu opera însăși una dintre caracteristicile principale. Și el este construit după legea fundamentală a organizării artistice. El se deosebește de opera poetică și există ca un concept-limită, un concept al sarcinii sale, nu pur și simplu și nici în virtutea unui principiu caracteristic, ci, mai curînd, printr-un grad mai mare de determinare; nu printr-o lipsă cantitativă de determinări, ci prin prezența virtuală a celor pe care poezia le conține efectiv și a altora. Dictamenul este o slăbire a solidei coeziuni funcționale care acționează în interiorul poemului însuși și nu se poate naște decît dacă se face abstracție de anumite determinări, ceea ce are ca efect punerea în lumină a relației interne, a unității funcționale a celorlalte elemente. Căci prezența efectivă a tuturor determinărilor condiționează poemul de așa manieră încît nu poate fi înțeles în mod unitar decît ca atare. Dar înțelegerea funcției presupune o mare diversitate de relații posibile. Astfel, înțelegerea articulării poemului înseamnă înțelegerea determinărilor lui din ce în ce mai riguroase. Pentru a ajunge la această determinare supremă, dictamenul trebuie să facă abstracție de anumite determinări.

Prin această raportare la unitatea funcțională, intuitivă și intelectuală, a poemului, dictamenul apare ca determinare-limită față de poem. În același timp însă, este concept-limită față de o altă unitate funcțională, din moment ce cel dintîi nu este posibil decît ca limită între două concepte. Această altă unitate funcțională este ideea de sarcină, care corespunde ideii de soluție în măsura în care cea din urmă este poemul. (Pentru că sarcina și soluția nu pot fi separate decît în abstract.) Pentru creator, această idee de sarcină este întotdeauna viața. Viața conține cealaltă unitate funcțională, opusă celei dintîi. Astfel, dictamenul ce dovedește a fi trecerea de la unitatea funcțională a vieții la cea a poemului. În dictamen, viața se determină pe sine prin poem, sarcina prin soluție. Fundamentul nu este atmosfera vieții individuale a artistului, ci, mai curînd, o coeziune vitală determinată de artă. Categoriile în care această sferă de trecere între cele două unități

funcțională este sesizabilă nu sînt reprezentate dinainte și se sprijină poate cel mai mult pe conceptul de mit. Tocmai cele mai slabe realizări artistice sînt cele care se raportează la sentimentul nemijlocit al vieții; în vreme ce cele puternice, din punct de vedere al adevărului lor, se raportează la o sferă apropiată de mitic: dictamenul. S-ar putea spune că viața este, în general, dictamenul poemelor [*das Gedichtete der Gedichte*], dar, cu cît încearcă mai mult un poet să convertească, fără să metamorfozeze, unitatea vieții în unitatea artei, cu atît e mai limpede că este un cîrpaci. Ne-am obișnuit să vedem cum astfel de cîrpăceli sînt apărute, ba chiar apreciate ca exprimînd "sentimentul nemijlocit al vieții", "căldură sufletească", "sensibilitate" etc. Exemplul semnificativ al lui Hölderlin ilustrează modul în care dictamenul creează posibilitatea de a judeca poezia după gradul de coerență și de măreție a elementelor sale. Cele două criterii sînt inseparabile. Căci, cu cît o dilatare flască a sentimentului înlocuiește mai mult măreția interioară și structura elementelor (pe care le definim, cu oarecare aproximație, drept "mitice"); cu atît mai mult slăbește coerența și apare un simplu și drăgălaș produs natural sau o făcătură care nu are nimic în comun nici cu natura, nici cu arta. Viața este unitatea ultimă care stă la temelie dictamenului. Dar cu cît analiza poemului ajunge mai rapid – fără a atinge structurarea intuitivă și a construcției universului spiritual – la viața însăși ca dictamen al poeziei, cu atît poezia se dovedește a fi mai materială – în sensul îngust al cuvîntului –, mai informă, mai lipsită de semnificație. În vreme ce analiza marilor opere literare se va intersecta, desigur, nu cu mitul, ci cu o unitate impusă cu forța elementelor mitice, care se opun unul altuia, ca expresie autentică a vieții.

Metoda de descriere a dictamenului dovedește natura sa de domeniu cuprins între două limite. Nu poate fi vorba de a discerne aici așa-numite elemente ultime, căci el nu conține așa ceva, ci de a demonstra doar, cu ajutorul unor exemple individuale mai întii, intensitatea coerenței dintre elementele care țin de intuiție și cele care țin de spirit. Dar cînd facem această demonstrație, constatăm că în joc nu sînt elemente, ci raporturi, din moment ce dictamenul însuși nu este, la urma urmei, altceva decît sfera raporturilor dintre opera de artă și viață; nici unitatea operei, nici cea a artei nu pot fi niciodată sesizate ele însele, în totalitatea lor. Astfel dictamenul se va dovedi a fi presupuziția poemului, forma sa interioară, sarcina sa artistică. Legea potrivit căreia toate elementele aparente ale sensibilității și ale ideilor se arată ca întruchipări ale funcțiilor esențiale, în principiu infinite, se numește legea identității. Acest termen definește unitatea sintetică a funcțiilor. Legea poate fi recunoscută în fiecare dintre configurațiile sale particulare ca un *a priori* al poemului. Acestea fiind zise, descoperirea dictamenului, a sarcinii absolute trebuie să rămînă un scop pur metodologic, ideal. Altfel, dictamenul pur ar înceta să fie un concept-limită și ar fi viață sau poem. – Pînă cînd nu se va verifica aplicabilitatea acestei metode la estetica liricii în general sau poate chiar la alte domenii, nu are rost să continuăm o astfel de expunere. Numai atunci se va înțelege clar *a priori*-ul poemelor

individuale sau al poemului în general, poate chiar al altor genuri literare sau al întregii literaturi. Dar va reieși mai clar faptul că o judecată despre poezia lirică trebuie să fie, dacă nu dovedită, măcar întemeiată.

Această metodă va fi aplicată aici la analiza a două poeme de Hölderlin, *Dichtermut* [Curajul poetului] și *Blödigkeit* [Timiditate]³, unul datînd din perioada sa de maturitate, iar celălalt din ultima sa perioadă. Ea va demonstra că cele două poeme sînt comparabile, că există o afinitate certă între ele, încît pot părea două versiuni ale aceluiași poem. A doua versiune a celui dintîi corespunde unei etape intermediare (*Curajul poetului*, versiunea a doua); ea atare nu este esențială și nu o vom comenta.

O cercetare a primei versiuni dă la iveală o nedeterminare considerabilă a conținutului intuitiv și o importantă lipsă de coerență în detalii. Mitul poemului este încă invadat de o abundență mitologică. Mitologicul nu se manifestă ca mit decît în măsura în care este coerent. El poate fi recunoscut ca mit după unitatea interioară dintre zeu și destin. După modul în care predomină *ἀνάγκη* [ananke] – necesitatea fatală. Pentru Hölderlin, în prima versiune a poemului său, obiectul fatal este moartea poetului. El slăvește sursa curajului de a muri astfel. Această moarte este centrul din care ar trebui să izvorască universul morții poetice. Prezența în acest univers ar fi curajul poetului. Dar numai pentru sentimentul cel mai acut se poate face simțită aici, pornind de la universul poetului, o rază a acestei legi. Vocea se înalță, la început sfios, pentru a preamări un cosmos pentru care moartea poetului înseamnă propriul ei declin. Dar mitul se constituie aici mai curînd pornind de la mitologie. Zeul Soare este strămoșul poetului, iar moartea sa este destinul prin intermediul căruia moartea poetului devine efectivă, după ce mai întîi este doar reflectată. O frumusețe a cărei sursă ne rămîne necunoscută dizolvă silueta poetului – și nu mai puțin pe cea a zeului – în loc să-i dea formă. În mod straniu, moartea poetului se întemeiază pe altă ordine, străină – cea a înrudirii cu cei vii. Din această înrudire decurge raportul cu destinul său. Ce înseamnă înrudirea dintre indivizii care formează un popor pentru curajul poetului? În acest poem nu se simte dreptul mai profund al poetului de a se sprijini pe poporul său, pe cei care sînt vii și de a se simți înrudit cu ei. Știm că această idee este o consolare pentru poet și că îi era deosebit de dragă lui Hölderlin. Cu toate acestea, legătura naturală cu întreg poporul nu se justifică aici ca o condiție a vieții poetice. De ce nu preamărește poetul – cu o îndreptățire mai înaltă – *Odi profanum*?⁴ Această întrebare poate, ba chiar trebuie pusă oriunde cei vii nu au întemeiat încă nici un ordin spiritual. În mod cu totul surprinzător, poetul întinde mîinile spre ordini care aparțin unor lumi străine, poporul și zeul, pentru a mobiliza curajul său propriu, curajul poeților. Dar cîntecul, elementul intim al poe-

3. *Dichtermut* a fost scris în 1800, *Blödigkeit* în 1803. Folosim, pentru *Curajul poetului*, versiunea lui Ștefan Aug. Doinaș și Virgil Nemoianu din vol. *Imnuri și ode*, Editura Minerva, 1977 (n. tr.).

4. Horațiu, *Ode III*, 1, 1: *Odi profanum vulgus* ("Detest gloata celor neinițiați") (n. tr.).

tului, sursa semnificativă a virtuții sale, apare acolo unde este numit slab, lipsit de putere și de măreție. Poemul trăiește în lumea greacă, animat de o frumusețe modelată după cea greacă, dominată de mitologia greacă. Dar principiul particular al structurii grecești nu se manifestă în toată puritatea sa. "Încă de cînd zbură suflînd de pe buzele / Omului cîntecul, chin și plăcere / Vestind, melodia noastră-a vrăjit / Simțirea mulțimii..." Aceste cuvinte sînt un palid ecou al respectului de care era cuprins Pindar – și Hölderlin în perioada lui tîrzie – în fața formei poetice. Nici "cîntăreții neamului" "cu suflet deschis", astfel priviți, nu slujesc la întemeierea acestui poem pe intuiția unui univers. Figura Zeului Soare murind constituie o dovadă foarte clară a unei dualități care nu este ținută sub control în toate elementele sale. Natura idilică mai joacă încă rolul ei particular față de figura zeului. Cu alte cuvinte, frumusețea nu a devenit încă o formă desăvîrșită. Nici reprezentarea morții nu decurge dintr-o corelație pură și ordonată. Moartea însăși nu este – așa cum va fi înțeleasă mai tîrziu – o structură profund unitară, ci simpla stingere a esenței plastice, eroice, în frumusețea nedeterminată a naturii. Locul și timpul morții încă nu au apărut ca o unitate în sprijinul formei. Aceeași nedeterminare a principiului structurant, care se opune atît de puternic grăcității invocate, amenință întregul poem. Frumusețea care unește, aproape numai prin rezonanță, frumoasa manifestare a cîntecului cu seninătatea zeului, individualizarea zeului, al cărui destin mitologic nu are decît un sens analog pentru poet, nu izvorăsc din centrul unei lumi structurate a cărei lege mitică ar fi moartea. În schimb, o lume care este doar slab articulată moare în plină frumusețe, o dată cu soarele care apune. Raportul zeilor și al oamenilor cu universul poetic, cu unitatea spațio-temporală în care trăiesc, nu are o structură intensă sau pur greacă. Trebuie recunoscut că sentimentul vieții, al unei vieți difuze și nedeterminate, este sentimentul fundamental, desigur nu lipsit de convenționalism, al acestui poem și din el decurge relația armonioasă dintre elementele poemului, singularizate în frumusețea lor. Viața ca realitate fundamentală indubitabilă – poate plăcută, poate sublimă – iată ceea ce mai determină (ascunzînd în același timp gîndurile) universul lui Hölderlin. O altă dovadă este strania formulare a titlului, căci o obscuritate particulară caracterizează această virtute de care se atașează numele celui care o practică, sugerîndu-ne astfel tulburarea purității ei printr-o prea mare apropiere de viață. (Cf. expresia *Weibertrue* – fidelitatea femeilor.) Un sunet aproape străin, sfîrșitul are o cadență gravă în înlănțuirea imaginilor. "Și spiritul nu ne mai fulgeră", acest avertisment impunător, care izvorăște din curaj, este izolat aici, prevestit numai de măreția unei singure imagini din strofa a cincea. "Pe noi, trecătorii,-n sus, ca pe prunci, / De lanțu-i de aur ne ține." Pentru a constitui o imagine măreață, relația dintre zeu și om se exprimă forțat, în ritmuri rigide. Dar, în singularitatea sa, ea nu reușește să explice fundamentul acelor puteri asociate și, de aceea, se pierde. Numai violența metamorfozei o va face semnificativă și expresivă; în acest univers holderlinian legea poetică nu funcționează încă.

Ultima versiune ne arată semnificația corelației celei mai intime a acestui univers poetic, care este doar sugerată în prima, modul în care aprofundarea condiționează modificarea structurală și în care, cu necesitate, centrul structurat impune configurarea de la un vers la altul. S-a considerat că presupusa imagine care asigură coerența primei versiuni era reprezentarea neintuitivă a vieții, o noțiune de viață nici mistică, nici fatală, provenită dintr-o sferă spirituală ne semnificativă. Acum, unei configurații singulare; unei lipse de coerență între evenimente, i se substituie ordinea spiritual-intuitivă, noul cosmos al poetului. Accesul la acest univers unitar și unic este dificil. Opacitatea relațiilor constituie un obstacol pentru orice abordare neafectivă. Metoda presupune ca, de la bun început, relația intrinsecă să fie luată ca punct de pornire pentru a înțelege modul de organizare. Pornind de la coeziunea structurală, trebuie să comparăm construcția poetică a ambelor versiuni, pentru a ajunge treptat în centrul relațiilor. Am remarcat mai înainte caracterul nedeterminat al dependenței reciproce dintre oameni și zeu (și al relației lor cu poetul). În ultimul poem, dimpotrivă, sferele singulare sînt într-o relație de interdependență puternică. Între zei și cei vii destinul poetului a făurit un lanț de bronz. Superioritatea moștenită și simplistă a mitologiei a dispărut. Despre cîntul care-i face pe oameni "să se reculeagă" se spune că îi "îndeamnă pe oameni" care sînt "asemenea ființelor cerești" – și chiar pe ființele cerești. Astfel este anulat fundamentul real al comparației, căci, în continuare, se spune că ființele cerești, ca și cele pămîntești, sînt îndemnate de cîntec. Aici, în centrul poemului, se desființează în mod straniu subordonarea oamenilor față de zei, ei devenind egali între ei. (Ca două talere ale unei balanțe: chiar dacă sînt opuse, tija orizontală suprimă opoziția.) Aici se afirmă clar legea formală fundamentală a dictamenului, originea legalității a cărei realizare stă la baza versiunii de mai târziu. Conform acestei legi a identității, toate unitățile din interiorul poemului apar deja într-o întrepătrundere atît de intensă, încît niciodată nu se pot concepe elementele în stare pură, ci numai structura relațională în care identitatea esenței singulare este funcția unui lanț infinit de serii în care evoluează dictamenul. Legea potrivit căreia toate esențele se arată în dictamen ca unitate a funcțiilor. În principiu infinite este legea identității. Nici un element ieșit dintr-o relație nu se poate detașa din intensitatea ordinii cosmice, care este resimțită ca fundamentală. Această lege va acționa în toate structurile individuale, în forma internă a versurilor și a imaginilor, pentru ca, în cele din urmă, în centrul fiecărei relații poetice să se efectueze, conform subordonării și coordonării lor, identitatea între formele intuiției și ale spiritului – întrepătrunderea spațio-temporală a tuturor structurilor într-o întruchipare spirituală care le rezumă: dictamenul, care este identic cu viața. Aici însă nu putem numi decît forma prezentă a acestei ordini, și anume, egalizarea, atît de străină de mitologic, între sfera ființelor vii și cea a celor cerești (așa le numește de obicei Hölderlin). Și, după cele cerești, după menționarea cîntului, se aude "corul suverani-

lor”⁵. Astfel încât aici, în centrul poemului, oamenii, ființele cerești și suveranii, pierzându-și toți poziția din cadrul vechilor ierarhii, stau unii lângă alții. Faptul că această ordine mitologică nu este decisivă, că un canon cu totul diferit al figurilor străbate din acest poem, reiese cel mai limpede din tripartiția care face loc prinților alături de ființele pămîntene și cerești. Noul ordin al figurilor poetice, al zeilor și al oamenilor, se sprijină pe semnificația pe care acestea o au pentru destinul poetului și pentru ordinea universului său. Adevărata origine a celui din urmă nu se poate manifesta, după Hölderlin, decît la sfîrșit, ca element stabilizator al tuturor relațiilor și, pînă atunci, nu se poate vedea decît deosebirea dintre dimensiunile acestui univers și ale acestui destin, pe care le asumă în cazul oamenilor și al zeilor, adică viața deplină a acestor universuri ale figurilor, cîndva atît de despărțite în cosmosul poetic. Dar legea, care părea să fie condiția formală și universală pentru construcția acestui univers poetic, începe acum să evolueze, stranie și puternică. În coerența strînsă a destinului poetic, toate figurile dobîndesc identitate, mențin un echilibru între ele în cadrul unei singure viziuni și, oricît ar părea de suverane, se încadrează în cele din urmă în legea cîntului. Determinarea crescîndă a figurilor ridicate la un nivel superior reiese cel mai pregnant din modificările survenite față de prima versiune. Pretutindeni în poem se concentrează forța poetică și o comparație riguroasă va demonstra că pînă și temelia variantelor este unitară. Astfel va deveni cu necesitate evident ceea ce este important pentru intenția interioară, chiar și în prima versiune în care este slab reprezentată. Vom urmări, în coeziunea structurală, viața în poem, în destinul poetic imuabil care este legea universului holderlinian.

În ordine gravă și precisă, zeii și oamenii traversează poemul în ritmuri opuse – ceea ce reiese din progresia și întoarcerea strofei mijlocii. Acolo se efectuează o succesiune a dimensiunilor extrem de ordonată, deși ascunsă. În acest univers al lui Hölderlin, cei vii sînt tot mai evident o *extensiune* a spațiului, a planului desfășurat, în care, după cum se va vedea, acționează destinul. De la înălțime sau de la o distanță care evocă Orientul, răsună chemarea: “Oare nu-ți sînt cunoscute multe ființe?” În prima versiune, funcția versului introductiv este să evoce înrudirea dintre poet și toate ființele ca sursă a curajului. Și nu a rămas altceva decît o aducere la cunoștință, o cunoaștere a celor mulți. Problema legată de originea acestei determinări a mulțimii de către geniu, căruia “îi este cunoscută”, duce la corelațiile versurilor care urmează. Pentru cosmosul lui Hölderlin sînt foarte revelatoare următoarele cuvinte, care – din nou străine, ca dintr-o lume orientală, și totuși mult mai originală decît cea a Parcei grecești – conferă maiestate figurii poetului. “Nu calcă piciorul tău pe ce e adevărat, ca

5. Die Fürsten înseamnă din punct de vedere etimologic “cei dintii” sau “principii”. Hölderlin citează adesea triada Dionysos – Heracles – Hristos; “corul” se poate referi la ierarhiile îngerești. În nici un caz nu poate fi vorba de demnitari princieri, în sens politic, ci de ființe excepționale care trăiesc pe culmi (n. tr.).

pe-un covor?” Modificarea acestui început de poem, cu ceea ce înseamnă el pentru tipul de curaj invocat, continuă. Se renunță la raportarea la mitologie în favoarea coeziunii mitului propriu-zis. Căci rămînem la suprafața poemului dacă nu vedem aici altceva decît o intuiție mitologică, care este înlocuită cu imaginea sobră a pășitului; sau decît transformarea dependenței sugerate în prima versiune (“Nu te hrănește, slujind-o, chiar Parca?”), în poziție, în cea de a doua. “Nu calcă piciorul tău pe ce e adevărat, ca pe-un covor?” – În mod analog, cuvîntul “rude” din prima versiune s-a ridicat la un nivel mai înalt pentru a deveni “cunoscut”: o relație de dependență a devenit o activitate. – Este însă decisiv că această activitate este înlocuită ea însăși în miticul din care se naște, în primul poem, raportul de dependență. Caracterul mitic al acestei activități se întemeiază însă pe faptul că ea însăși se desfășoară în conformitate cu destinul sau, mai bine zis, că deja conține în sine împlinirea lui. Existența poporului, apropierea sa de poet sînt mărturia modului în care activitatea poetului atinge ordinele determinate de destin și în care este astfel veșnic abolită în aceste ordini și se abolește pe sine însăși. Cunoașterea sa a celor vii, prezența sa se întemeiază pe acest ordin pe care, în conformitate cu sensul poemului, trebuie să-l numim adevărata situație. Cel de al doilea vers, cu extraordinara tensiune a imaginii sale, presupune cu necesitate adevărul situației ca fiind conceptul ordonator al universului h lderlinian. Ordinul spațial și cel spiritual se dovedesc a fi legate prin identitatea dintre determinat și determinant, care le este proprie amîndurora. În ambele ordine, această identitate nu este egalul, ci identicul care, prin intermediul ei, se întrepătrund, pînă la identitate. Căci decisiv pentru principiul spațial este faptul că împlinește în intuiție identitatea dintre determinant și determinat. Situația este expresia acestei unități; spațiul trebuie conceput ca identitatea dintre situație și situat. Fiecărui determinant din acest spațiu îi este imanentă propria determinare. Fiecare situație nu este determinată și determinantă decît în spațiu. Așa cum imaginea covorului (suprafață plană pentru un sistem spiritual) evocă caracterul său exemplar⁶ și ne face să vedem cu ochii minții libera voință spirituală a ornamentației – încît ornamentul constituie o adevărată determinare a situației –, activitatea intensă a mersului, ca formă interioară, plastic temporală, face parte din ordinul adevărului care poate fi parcurs. Această sferă spirituală care, ca să spunem așa, situează cu necesitate pe cel ce merge, cu fiecare pas voluntar, în împărăția adevărului, se poate parcurge. În totalitatea lor, ordinele senzoriale ale spiritului îi alcătuiesc pe cei vii, în care, sub o formă interioară și particulară, sînt depozitate toate elementele destinului poetic. Existența temporală în extensie infinită, adevărul situației, îi leagă pe cei vii de poet. În același sens, strofa finală dezvăluie din nou coerența dintre elementele în relația dintre popor și poet: “Buni sîntem și sortiți cuiva pentru ceva”. Conform unei legi (poate

6. *Musterhaftigkeit*: joc cu dublul sens al cuvîntului *Muster* – modelul din covor și caracter exemplar sau ideal (n. tr.).

universale) a liricii, cuvintele ajung la sensul lor intuitiv în poem, fără a-l pierde pe cel figurativ. Astfel, în sensul dublu al cuvîntului *geschickt*, se întrepătrund două ordine⁷. Printre cei vii, poetul apare ca determinant și determinat totodată. Așa cum în participiul *geschickt* determinarea temporală desăvîrșește ordinul spațial în eveniment, cel al apropierii, în determinarea teleologică “cuiva pentru ceva” se repetă această identitate a ordinelor. Ca și cum ordinul artei ar duce la o dublă manifestare a animării, restul rămîne nedeterminat, iar singularizarea în cadrul unei mari extensiuni este indicată prin “cuiva pentru ceva”. Este uimitor cum aici, unde poporul este, de fapt, caracterizat în cel mai abstract mod cu putință, apare, din interiorul versului, o structură aproape nouă a vieții celei mai concrete. Așa cum esența lăuntrică a bardului se dovedește “hărăzită”⁸, ca limită a sa față de existență, ceea ce se arată aici în fața celor vii ca destinat este ivirea identității sub forma determinantului și a determinatului, a centrului și a extensiei. Activitatea poetului este determinată de către cei vii, cei vii sînt însă determinați în existența lor concretă – “cuiva pentru ceva” – de către esența poetului. Poporul există ca semn și scriere a extensiei infinite a destinului bardului. Acest destin este, cum se va vedea mai tîrziu, cîntul, poezia. Astfel, ca simbol al poeziei, poporul are sarcina să dea conținut cosmosului lui Hölderlin. O altă dovadă o constituie transformarea “cîntăreții neamului” în “limbile neamului”. Condiția prealabilă a acestei poezii este transformarea crescîndă a figurilor împrumutate unei “vieți” cu caracter neutru în elemente de ordin mitic. În acest punct, poporul și poetul sînt inserați, cu forță egală, în această ordine. Din aceste cuvinte reiese deosebit de clar retragerea geniului în suveranitatea sa. Căci poetul și, o dată cu el, poporul care îi alimentează cîntul sînt transferați cu totul în sfera cîntului, iar rezultatul final este, din nou, o unitate de suprafață dintre popor și bardul său (înăuntrul destinului poetic). Acum poporul apare depersonalizat – să îndrăznim să evocăm mozaicurile bizantine –, ca și cum ar fi redus la o suprafață, în jurul figurii plate a poetului sacru. Acesta este un alt popor, mai bine definit în esența sa decît cel din prima versiune și căruia îi corespunde o altă reprezentare a vieții: “Așadar, geniul meu, / pășește, neînmarmat / În viață, și fără teamă!” Aici “viața” se situează în afara prezenței poetice; în noua versiune, ea nu este presuposiția, ci obiectul unei mișcări executate cu enormă libertate: poetul *pășește în viață*, nu rătăcește prin ea. Inserarea poporului în reprezentarea vieții din prima versiune a devenit relație fatală între cei vii și poet. “Orice se întîmplă, fie-ți oportun.” Aici apărea, în prima versiune, cuvîntul “har al zeilor”. Același procedeu – și anume dislocarea

7. Ca adjectiv, *geschickt* înseamnă “abil, îndeminatic”, ca participiu trecut al verbului *schicken* înseamnă “trimis”; traducînd “hărăziți, sortiți, destinați”, am încercat să păstrăm acest dublu sens, precum și legătura cu *Schicksal* (n. tr.).

8. *das Schickliche*. Pentru a reda adjectivul *schickliche* nu am găsit un termen legat de ideea de destin (n. tr.).

mitologicului – constituie pretutindeni forma internă a revizuirii. “Har al zeilor” este o reprezentare care ține de transcendent, de mitologicul obișnuit care nu pornește din centrul poemului (poate de la geniu). “Oportun” ne trimite din nou drept în centrul poemului, înseamnă un raport al geniului însuși, în care retoricul “fie-ți” din această strofă este anulat de prezența acestei “oportunități”. Din nou este dată extensia spațială cu același sens ca înainte. Din nou e vorba de legile lumii bune, în care situația este și ceea ce impune poetul, modul în care poate să pășească pe adevărat. Una din poeziile lui Hölderlin începe astfel: “Bucură-te! norocul ți-a suris! [te-a ales]”. Aici este o raportare la cel ales; lui îi revine numai norocul, deci lozul cel bun. Obiectul acestei relații de identitate între determinant și determinat sînt cei vii. Imaginea “consună întru bucurie” se întemeiază pe ordinul senzorial al sunetelor. Și aici, o dată cu consonanța, ni se dă identitatea între determinant și determinat, așa cum structura unității apare ca semidualitate. Identitatea este dată ca lege, dar în mod funcțional, și nu substanțial. Termenii care sînt consonanți unul cu altul nu sînt numiți. Căci, firește, “consună întru bucurie” nu înseamnă “consună la bucurie”, așa cum oportun “ție” nu îl transformă pe “tu” într-o realitate spațială, localizată. La fel cum ceea ce este oportun a fost recunoscut ca o raportare *a* geniului, și nu *la* geniu, consonanța este o raportare *a* bucuriei, și nu *la* bucurie. Această disonanță a imaginii, al cărei ecou extrem de insistent îl constituie o imagine foarte clară, are mai curînd funcția de a face evident și cunoscut ordinul temporal, inerent și spiritual al bucuriei și corespunde posibilităților infinite ale consonanței. Disonanța din imaginea adevăratului și a covorului evocă posibilitatea mersului ca relație unificatoare a ordinelor, așa cum “oportunitate” evoca identitatea spiritual-temporală (adevărul) a situației. În configurația poetică, aceste disonanțe scot în evidență identitatea temporală inerentă tuturor relațiilor spațiale și, în consecință, natura absolut determinantă a existenței spirituale în cadrul extensiunii identice. Purtătorii acestei relații sînt, în cea mai mare parte, în mod evident, ființele vii. O cale și un scop fatal, tocmai datorită caracterului extrem al imaginilor, trebuie să se dezvăluie aici în cu totul alt mod decît în sentimentul universal idilic care, în prima perioadă, preceda versurile: “Ori mai poate / Ceva să te atingă, inimă? ce / Să-ți stea vreodată-mpotrivă?” Intensitatea crescîndă cu care strofa se apropie de sfîrșit reiese mai limpede dacă comparăm punctuația din cele două versiuni. Pentru prima oară se poate înțelege cum, în strofa următoare, muritorii, care au aceeași însemnătate ca ființele cerești, s-au apropiat de poezie deoarece au fost încărcăți de destin poetic. Pentru a realiza cît de pregnante sînt toate acestea, ele trebuie comparate cu gradul de structură pe care Hölderlin îl acordă poporului în versiunea originală. Deoarece poporul se bucura de cînt, era înrudit cu poetul și se putea vorbi de cîntăreții poporului, ai neamului. Numai aici, într-o imagine despre lume, care, înainte, se găsea în semnificația fatală a poporului, ca termen al unei aspirații îndepărtate, se poate presimți forța mai riguroa-

să a unei intuiții care face din ea funcția senzorială și spirituală a vieții poetice.

Aceste raporturi care, pînă de curînd, au rămas obscure, mai ales cu privire la funcția temporală, capătă o nouă determinare acum, cînd metamorfoza lor caracteristică este urmărită în figura zeilor. Prin structura internă pe care o asumă în noua lume, esența poporului este mai precizată – prin contrast. Tot atît de puțin pe cît conține prima versiune o semnificație a celor vii, a căror formă interioară să fie propria lor prezență înserată în destinul poetic, determinată și determinantă, adevărată în spațiu, se recunoaște în ea și un ordin particular al zeilor. Dar în noua versiune predomină mișcarea în direcția unei intensități plastice, care este foarte evidentă la zei: (Alături de direcția care, reprezentată fiind de popor, este orientată în spațiu către nesfîrșita întîmplare.) Zeii au devenit figuri foarte particulare și determinate, în care legea identității este sesizată într-un mod cu totul nou. Identitatea lumii divine și relația ei cu destinul poetului se deosebesc de identitatea ordinului pămîntenilor. Acolo am recunoscut o devenire în determinarea de către și pentru poet ca izvorînd din una și aceeași sursă. Poetul a trăit experiența adevărului. Astfel a ajuns să cunoască poporul. În ordinea divină însă, există, după cum vom vedea, o identitate internă particulară a formei. O aluzie la această identitate apare deja în imaginea spațiului și în determinarea suprafeței prin ornament. Dar, deoarece ea a ajuns să predomine ordinul, dă viului valoare de realitate. Astfel apare o dedublare caracteristică a figurii (raportată la determinările spațiale), fiecare găsind în sine propria sa concentrare și purtînd o plasticitate inerentă ca expresie a prezenței sale în timp. În această direcție a concentrării, lucrurile tind să existe ca idee pură și determină destinul poetului în lumea pură a structurilor. Plasticitatea structurii se dovedește a fi elementul spiritual. De aceea, “zi de bucurie” devine “zi de gînd limpede”. Calificativul nu caracterizează o proprietate a zilei, ci îi acordă darul care, tocmai pentru esență, este condiția identității sale spirituale: gîndirea. Acum, în această nouă versiune, ziua apare structurată în cel mai înalt grad, liniștită, în acord cu sine în conștiința sa, ca o figură provenită din plasticitatea interioară a existenței și căreia îi corespunde identitatea devenirii în ordinul celor vii. Din perspectiva zeilor, ziua apare ca un rezumat structurat al timpului. Astfel, ziua dobîndește acum un sens mult mai profund, mai statornic, și devine darul pe care zeul îl acordă. Această reprezentare a ei nu are nimic de a face cu mitologia tradițională în care ziua apare ca dar al zeilor. Ceea ce este sugerat aici va deveni evident mai tîrziu, dar într-un mod mult mai puternic: ideea face ca figura să aibă realitate concretă, iar zeii revin la propria lor plasticitate și nu pot acorda sau refuza darul zilei decît acolo unde sînt cel mai aproape de o figură a ideii. Și aici putem menționa cum elevarea proiectului la un nivel mai înalt este indicată pe planul simțurilor prin intermediul aliterației. La începutul lui *Chiron* regăsim frumusețea semnificativă care erijează ziua în principiu plastic și totodată contemplativ: “Unde ești, tu care stai pe gînduri, care întotdeauna

trebuie / să te retragi cînd vine ceasul, unde ești, oh, Lumină?” Aceeași intuiție a modificat al doilea vers din a cincea strofă, care devine extrem de rafinat în comparație cu fragmentul corespunzător al primei versiuni. În contrast cu “surgerea vremii”, cu “noi, trecătorii”, în noua versiune este dezvoltată statornicia, durată în figura timpului și a oamenilor. Este clar că “cotitura vremii” mai învăluie clipa de perseverență, chiar momentul plasticității interioare în timp. Faptul că acest moment de plasticitate temporală interioară este central nu devine evident decît mai tîrziu, la fel ca semnificația centrală a altor fenomene puse în lumină anterior. Așa cum “Pe noi, cei adormiți”, care urmează, exprimă cea mai adîncă identitate a figurii (în somn). În acest punct, ne amintim de cuvintele lui Heraclit: “În starea de veghe, vedem moartea, în somn însă, vedem somnul”. E vorba despre structura plastică a gîndului în toată intensitatea sa, despre modul în care conștiința împlinită contemplativ formează fundamentul său ultim. Aceeași relație de identitate care duce aici, în sens intensiv, la plasticitatea temporală a structurii, duce, cu necesitate, în sens extensiv, la o formă structurală nedefinită, la o plasticitate, ca să spunem așa, îngropată, în care forma se identifică cu absența formei. Concretizarea formei în idee înseamnă că ea se întinde pretutindeni, nelimitată și infinită, că figurile se unesc într-o formă pur și simplu pe care o vor lua zeii. Prin ea se dă obiectul față de care se delimitează destinul poetic. Pentru poet zeii înseamnă configurația nemăsurată a destinului său, așa cum cei vii garantează extinderea maximală a devenirii, în măsura în care se situează în domeniul destinului poetic. Această determinare a destinului de către configurație constituie obiectivitatea cosmosului poetic. În același timp însă, înseamnă și universul pur al plasticității temporale în conștiință; în ea ideea ajunge să predomină; dacă pînă acum adevăratul era inclus în activitatea poetului, acum apare ca predominant într-o împlinire senzorială efectivă. Pentru a forma această imagine asupra lumii, orice asociere cu mitologia convențională este eliminată. Termenul mai distant de “strămoș” este înlocuit cu “tată”, iar Zeul Soare se transformă în Dumnezeu din cer. Semnificația plastică sau, mai bine zis, arhitectonică a cerului este infinit superioară celei a soarelui. Dar, în același timp, se vede limpede cum poetul desființează treptat deosebirea dintre formă și absența formei; iar cerul înseamnă extinderea, dar, în același timp, și diminuarea formei, în comparație cu soarele. Forța acestei corelații lămurește cuvintele următoare: “-n sus, ca pe prunci / De lanțu-i de aur ne ține”. Din nou, rigiditatea imaginii și caracterul ei inaccesibil amintesc de o viziune orientală. Faptul că relația plastică cu Dumnezeu este dată într-un spațiu nestructurat – intensitatea ei fiind accentuată doar de culoare, de altfel singura pe care o conține noua versiune – are asupra versurilor un efect straniu, aproape mortal. Elementul arhitectonic este atît de puternic, încît corespunde relației care a fost dată în imaginea cerului. Figurile lumii poetice sînt infinite și, în același timp, limitative; conform legii interioare, nu este posibil ca structura să nu se desființeze în existența prezentă a poemului, dar nici să nu pătrundă

deloc în el, ca forțele transformate ale celor vii. Pînă și zeul trebuie, în cele din urmă, să slujească poemul și să împlinească legea lui, așa cum poporul trebuie să fie semnul extensiei sale. Asta este ceea ce se întîmplă la sfîrșit: “Și dintre ființele cerești / aducem una”. Configurația, principiul plastic intern a atins un asemenea nivel, încît – ca să vorbim în imagini – plasticitatea a trecut dinăuntru în afară și zeul a devenit obiect. Forma temporală s-a spart pe dinăuntru pentru a se face exterioară ca realitate transformată. Cel din ceruri *este adus*. Ne confruntăm cu o expresie foarte înaltă a identității: zeul grec se întoarce cu totul la propriul său principiu, la formă. Cel mai teribil sacrilegiu este înțeles ca ὕβρις [*hybris*] care nu poate fi atins decît de zeu și îl transformă într-o figură moartă. A-și da sieși structură – aceasta este definiția ὕβρις-ului. Zeul încetează să determine cosmosul cîntului, a cărui esență și-o alege liber – cu artă – obiectualul; el este cel care aduce zeul, căci zeii au devenit deja, în gînd, ființa reificată a lumii. Aici se și discerne admirabila organizare a ultimei strofe, în care se rezumă țelul imanent al întregii configurații a poemului. Extinderea spațială a celor vii este determinată de intervenția temporal interioară a poetului; astfel se explică cuvîntul “sortit” în aceeași singularizare prin care poporul a devenit o serie de funcții ale destinului. “Buni sîntem și sortiți cuiva pentru ceva” – zeul a devenit obiect în infinitatea lui moartă, iar poetul îl duce. Ordinul poporului și al zeului dizolvat în unități devine aici unitate în interiorul destinului poetic. Identitatea multiplă, în care zeul și poporul sînt desființați, deoarece sînt condiții ale unei existențe senzoriale, este evidentă. Centrul acestui univers revine unei alteia.

Întrepătrunderea formelor singulare ale intuiției și legătura lor în cadrul spiritualului și cu el, ca idee, ca destin, și așa mai departe, a fost urmărită suficient și în detaliu. Nu poate fi vorba, în cele din urmă, de a sesiza aceste elemente ultime, căci legea ultimă a acestui univers este tocmai relația: ca unitate funcțională a ceea ce leagă și a ceea ce este legat. Dar mai trebuie să ne oprim asupra unui loc deosebit de central al acestei conexiuni, cel în care limita dictamenului față de viață este împinsă cît mai departe posibil și în care energia formei interioare se arată cu atît mai puternică cu cît viața semnificată este mai fluidă și mai informă. Aici se manifestă unitatea dictamenului, aici conexiunile pot fi sesizate printr-o privire de ansamblu, aici se recunoaște deosebirea între cele două versiuni și profunzimea mai mare a celei de-a doua. Nu se poate vorbi despre o unitate a dictamenului în prima versiune. Cursul lui este întrerupt de analogia detaliată între poet și Zeul Soare, fără să se întoarcă cu aceeași intensitate la poet. În această primă versiune, în reprezentarea singulară și amănunțită a morții, pînă și în titlul ei, se mai percepe încă tensiunea dintre două universuri – cel al poetului și cea altă “realitate” în care există amenințarea morții și care aici apare deghizată doar în divinitate. Mai tîrziu, dualitatea universurilor dispăre, o dată cu moartea calitatea curajului nu mai este relevantă, singurul dat din desfășurare este prezența poetului. Se impune, așadar, întrebarea pe ce se întemeiază comparația între două versiuni care se deosebesc atît de mult în

ceea ce privește detaliul și desfășurarea. Dar ceea ce face comparația posibilă nu este prezența unui anumit element identic, ci a coeziunii funcționale. Iar această funcție constă în ceea ce se vedește a fi singurul ansamblu funcțional, adică în dictamen. Dictamenul celor două versiuni trebuie comparat nu în asemănările sale, căci ele nu există, ci în "comparativitatea" sa. Cele două poeme sînt legate prin dictamenul lor, și anume prin atitudinea lor față de lume. Această atitudine este curajul, care, cu cît este înțeles mai profund, cu atît încetează de a mai fi o calitate, pentru a deveni o relație a omului cu lumea și a lumii cu omul. Dictamenul cunoaște curajul doar ca pe o calitate. Omul și moartea stau față în față, ambii încremeniți, fără să aibă în comun nici o lume sesizabilă prin intuiție. Sigur că Hölderlin a încercat să găsească o relație profundă între moarte și poet, cu existența lui divin-naturală, dar numai în mod indirect, prin intermediul zeului, căruia moartea – în sens mitic – îi aparține la propriu și de care poetul – din nou în sens mitic – este aproape. Viața nu era decît o condiție prealabilă a morții, structura izvoră din natură. Structura intuiției și a formei nu decurgea în mod hotărît dintr-un principiu spiritual; între ele nu exista nici un fel de intersectare. În acest poem, primejdia morții a fost învinsă de frumusețe, în vreme ce, în versiunea mai tîrzie, frumusețea izvorăște din modul în care este învinsă primejdia. În versiunea anterioară, Hölderlin sfîrșește cu dizolvarea figurii; ceea ce apare în ultimele versuri ale noii versiuni este fundamentul pur al structurii, care este, de astă dată, un fundament spiritual. Astfel, dualitatea om-moarte nu se putea întemeia decît pe un sentiment minor al vieții. Ea a încetat să existe cînd dictamenul și-a concentrat forțele într-o relație mai profundă și cînd un principiu spiritual – curajul – a impus vieții o structură. Curajul înseamnă dăruire de sine în fața pericolului care amenință lumea. El conține un paradox particular, care ne îngăduie să înțelegem pe deplin structura dictamenului în ambele versiuni: pentru omul curajos primejdia există, dar nu ține seama de ea. Dacă ar face-o, ar fi laș; și dacă n-ar fi conștient de ea, n-ar fi curajos. Soluția acestui straniu raport este faptul că primejdia nu îl vizează pe cel curajos, ci mai curînd lumea. Curajul este sentimentul vieții, propriu omului care se expune primejdiei și care, prin moartea sa, o extinde asupra lumii și, în același timp, o depășește. Măreția primejdiei se arată în cel curajos – căci numai cînd îl vizează pe el, prin actul prin care curajosul i se dăruie total, primejdia vizează și lumea. Prin moartea lui însă, ea este depășită, deoarece, după ce a vizat lumea, n-o mai amenință; în omul curajos se eliberează și totodată se stabilizează imense forțe, care înconjoară zi de zi trupul sub forma lucrurilor limitate. Moartea a deturnat aceste forțe care îl amenințau; în omul curajos ele s-au liniștit. (E acea reificare a forțelor, care a apropiat esența zeilor de poet.) Universul eroilor morți este un nou univers mitic, saturat de primejdii, cu alte cuvinte, este universul celei de a doua versiuni – un univers dominat în prezent în întregime de un principiu spiritual: cel potrivit căruia poetul eroid devine una cu universul. El nu trebuie să se mai teamă de moarte, este un erou pentru că trăiește în centrul tuturor relațiilor. Principiul oricărui dic-

tamen este suveranitatea exclusivă a relației. În acest poem particular ea este structurată drept curaj: ca identitate intimă între poet și lume, identitate din care decurg toate identitățile dintre intuitiv și spiritual din poem. Aceasta este temelia pe care figura singularizată este mereu abolită în ordinul spațial-temporal, în care este suprimată ca informă, omniformă, proces și prezență, plasticitate temporală și devenire spațială. Prin moarte, care este universul său, sînt unite toate relațiile cunoscute. În ea găsim în cel mai înalt grad forma infinită și absența infinită a formei, plasticitate temporală și prezență spațială, idee și senzorialitate. Iar în acest univers, orice funcție a vieții este destin, în vreme ce, în prima versiune, destinul determină în mod obișnuit viața. Acesta este principiul oriental, mistic, care depășește frontierele, care, în poem, abolește mereu, în mod evident, principiul grec al structurării, care creează un cosmos intelectual pornind de la relațiile pure ale intuiției, ale existenței senzoriale, în care spiritualul este doar o expresie a funcției care aspiră la identitate. Transformarea dualității morții și a poetului în unitatea unui univers poetic mort, "saturat de primejdii", este relația în care se situează dictamenul celor două poeme. Numai acum putem studia strofa a treia, centrală. Este evident că moartea, ca întoarcere, a fost transferată în centrul poemului, că din acest centru se naște cîntul, în care se rezumă toate funcțiile, că ideile de "artă" și de "adevărat" apar aici ca expresie a unității în odihna sa. Ceea ce s-a spus despre abolirea ierarhiei muritorilor și a zeilor apare de abia în acest context ca o certitudine. Este probabil că "vinat singuratic" desemnează omul, ceea ce corespunde titlului poeziei. "Timiditatea" este acum atitudinea poetului. Deoarece a fost transpus în centrul vieții, nu-l mai așteaptă nimic în afara unei prezențe imobile, a unei pasivități complete care este esența însăși a celui curajos: o dăruire totală de sine față de relație. Ea pornește de la el și se întoarce la el. Astfel, cîntul îi cuprinde pe cei vii, care acum îi sînt cunoscuți, și nu ființe înrudite. În cosmosul poemului nu se face nici o diferențiere între poet și cînt. El nu este altceva decît limită față de viață, indiferență, înconjurat de teribile forțe senzoriale și de ideea care garantează în ele legea poetului. În ce măsură înseamnă el centrul intangibil al tuturor relațiilor reiese cel mai pregnant din ultimele două versuri. Ființele cerești au devenit semnul vieții infinite, care însă este limitată prin raportare la el: "și dintre ființele cerești / aducem una. Dar noi aducem mîinile hărăzite / meșteșugite". Astfel poetul nu mai este privit ca formă, ci ca principiu structurant, limitativ, purtător al propriului trup. El vine cu mîinile sale – și cu ființa cerească. Cezura apăsată din acest fragment arată distanța pe care poetul trebuie s-o țină față de orice formă și față de lume, în măsura în care există ca unitate a lor. Construcția poemului confirmă discernămintul de care Schiller dă dovadă cînd spune: "Adevăratul secret al artei maestrului constă în faptul că la el forma distruge materia. Sentimentul spectatorului și al auditoriului trebuie să rămînă liber și intact, el trebuie să iasă din cercul magic al artistului, curat și desăvîrșit ca din mîinile Creatorului".

Pe parcursul acestei analize cuvîntul "sobrietate" a fost evitat în mod voit, deși ar fi fost un cuvînt foarte potrivit pentru a defini poemul. Căci numai acum vom califica cuvintele holderliniene drept cuvinte de "o sfință sobrietate", acum cînd înțelesul lor a fost determinat. S-a observat că aceste cuvinte conțin tendințele creației sale tîrzii. Ele traduc în mod spontan securitatea interioară cu care aceste opere se instalează în centrul vieții lui spirituale, acolo unde acum sobrietatea este îngăduită, chiar necesară, pentru că această viață este sfință în sine, pentru că, fără nici o exaltare, a atins sublimul. Mai este ea viața elenismului? Nici ea, nici viața unei opere de artă pure nu pot fi vreodată viața unui popor, așa cum nu poate fi nici viața unui individ și nici altceva decît acel element propriu pe care îl găsim în dictamen. Ea este reprezentată în formele mitului grec, dar – ceea ce este de importanță crucială – nu numai în ele; elementul grec este desființat în ultima versiune și cedează locul unui alt element, pe care (fără o justificare explicită) l-am denumit cel oriental. Aproape toate modificările ultimei versiuni sînt în acest sens, indiferent că este vorba de imagini, de modul de introducere a ideii sau, în sfîrșit, de o nouă semnificație a morții. – Toate se ridică precum ceva nelimitat în fața fenomenului limitat care îi limitează forma și se odihnește în sine. Nu e cazul să demonstrăm că aici se ascunde o întrebare decisivă care nu privește, fără îndoială, numai cunoașterea lui Hölderlin. Dar cercetarea dictamenului nu duce la mit, în creațiile majore ea duce la conexiuni mitice care, în opera de artă, sînt formate într-o unică structură, nemitologică și nemitică, pe care ne este imposibil s-o cunoaștem mai îndeaproape.

Dar dacă ar exista cuvinte care să ne facă să înțelegem relația dintre mit și viața interioară din care a izvorît poezia în versiunea ei tîrzie, atunci ar fi tot cele ale lui Hölderlin dintr-o perioadă și mai tîrzie: "Die Sagen, die der Erde sich entfernen, /.../ Sie kehren zu der Menschheit sich"⁹.

9. "Legendele care se îndepărtează de pămînt /.../ Se-ntorc la oameni."

DESTIN ȘI CARACTER

Destinul și caracterul sînt de obicei privite ca fiind într-o relație de cauzalitate, iar caracterul este considerat cauza destinului. Ideea pe care se întemeiază această concepție este următoarea: dacă, pe de o parte, caracterul unei persoane, adică și modul în care reacționează, ar fi cunoscut în toate singularitățile sale și dacă, pe de alta, s-ar cunoaște devenirea lumii în domeniile în care afectează acel caracter, s-ar putea prezice atît ce i se va întîmpla, cît și ce va face. Cu alte cuvinte, destinul lui ar fi cunoscut. Reprezentările contemporane ale conceptului de destin nu permit stabilirea unei corelații mentale nemijlocite cu el; de aceea, unii dintre moderni își închipuie că pot desluși caracterul unei persoane după trăsăturile sale fizice, de pildă, deoarece li se pare că, într-un mod sau altul, a ști ce este un caracter în general este ceva înăscut, în vreme ce noțiunea de a citi, prin analogie, destinul unei persoane în palmă li se pare inacceptabilă. Li se pare că este tot atît de imposibil ca și "prezicerea viitorului"; căci în această categorie este inclusă, fără nici o ceremonie, prezicerea destinului, iar caracterul apare, prin contrast, precum ceva care există în prezent sau în trecut și care este, ca atare, cognoscibil. Cu toate acestea, tocmai cei care pretind că prezic destinul oamenilor după indiferent ce semne afirmă că pentru cel ce știe să fie atent (cel în care o cunoaștere nemijlocită a destinului este înăscută) destinul este într-un mod sau altul mereu prezent sau, ca să fim mai prudenți, mereu la fața locului. Faptul că admitem că destinul viitor este "la fața locului" nu contravine nici conceptului de destin, nici puterilor cognitive care permit omului să-l prezică și nu este în nici un caz o absurditate, după cum se va demonstra. Destinul, ca și caracterul, nu poate fi deslușit într-o privire de ansamblu decît prin semne, și nu în sine, deoarece chiar dacă cutare sau cutare trăsătură de caracter, cutare sau cutare înlănțuire a destinului se oferă nemijlocit privirii, semnificația acestor concepte este totuși un ansamblu coerent care nu este "la fața locului" decît în semne, din cauză că se situează dincolo de ceea ce se poate vedea nemijlocit. Dacă facem abstracție de semnificația caracterologică a semnelor cercetate de horoscop, sistemul de semne caracterologice se reduce, în general, la corp, în vreme ce, conform concepției tradiționale, pe lângă fenomenele corpului, toate cele ale vieții exterioare pot deveni semne ale destinului. Dar, în cele două domenii, corelația dintre semn și semnificat constituie o problemă la fel de dificilă și închisă (deși diferențiată în alte privințe), pentru că, în ciuda examinării superficiale și a modului fals de a ipostazia semnele, în nici unul din cele două domenii ele nu înseamnă caracter sau destin pe baza unei corelații cauzale. O corelație semnificativă nu se întemeiază niciodată pe o cauzalitate, chiar dacă în cazul menționat prezența semnelor în cauză poate fi provocată cauzal de destin și de caracter. Nu vom cerceta, în cele ce

urmează, în ce mod se prezintă un astfel de sistem de semne care privesc caracterul și destinul, ci vom examina numai semnificații înșiși.

Este evident că ideea pe care ne-am făcut-o pînă acum despre esența și raportul lor nu numai că rămîne problematică, în măsura în care este incapabilă să facă inteligibilă rațional posibilitatea de a prezice destinul, dar este și falsă, deoarece separația pe care se sprijină este teoretic irealizabilă. Căci, dacă pretinzi că miezul unui om care îndeplinește o acțiune este caracterul, este imposibil să constituie în același timp un concept necontradictoriu despre ce ar fi exterior omului aceluia. La granițele conceptului de om care îndeplinește o acțiune nu se poate defini conceptul de lume exterioară. Între omul activ și lumea exterioară există mai curînd acțiune reciprocă, iar sferele lor de acțiune se întrepătrund; oricît de diferite ar fi reprezentările lor, conceptele lor sînt inseparabile. Nu numai că în nici un caz nu se poate indica ceea ce, în ultimă analiză, înseamnă funcție a destinului sau funcție a caracterului într-o viață de om (și asta nu ar însemna nimic aici dacă, de pildă, măcar în experiență, ar exista trecerea reciprocă de la una la alta), dar exteriorul peste care dă omul care acționează poate fi întotdeauna, în principiu, și în măsura în care se dorește, redus la interiorul lui, iar interiorul lui, în principiu și în măsura în care se dorește, redus la exteriorul lui, ba chiar poate fi privit, în principiu, ca fiind chiar acest exterior. Departe de a fi teoretic deosebite, caracterul și destinul coincid în această perspectivă. Sau, cum spune Nietzsche: "Cînd un om are caracter, trăiește și o experiență care se repetă mereu". Altfel spus: dacă cineva are caracter, destinul lui este în esență constant. Și mai înseamnă: astfel nu are destin – o concluzie la care au ajuns stoicii.

Dacă vrem să ajungem la conceptul de destin, așadar, trebuie să facem o distincție clară între acesta și conceptul de caracter, o distincție care, la rîndul ei, nu se poate face pînă cînd cel din urmă nu este definit mai exact. Pe baza acestei definiții, cele două concepte se vor dovedi a fi complet divergente; acolo unde va fi caracter nu va fi, desigur, destin, iar în ansamblul coerent pe care îl formează destinul nu vom întîlni caracter. Pe deasupra, trebuie avut grijă ca fiecare concept să fie atribuit acelor sfere în care să nu uzurpeze, cum se întîmplă în vorbirea curentă, rangul unor sfere și concepte superioare. Căci caracterul este de obicei așezat într-un context etic, iar destinul într-unul religios. Prin denunțarea erorii prin care au ajuns acolo trebuie smulse din ambele domenii. Această eroare cu privire la conceptul de destin se datorează asocierii lui cu cel de vină. Astfel, spre a ilustra cu un caz tipic, nenorocul fatal este privit ca un răspuns al lui Dumnezeu sau al zeilor la ceea ce constituie o vină din punct de vedere religios. Ar trebui să ne pună însă pe gînduri absența unei relații corespunzătoare între conceptul de destin și cel care îl însoțește pe cel de vină în sfera morală, și anume cel de nevinovăție. În epoca în care în Grecia clasică se forma ideea de destin, norocul acordat unui om nu era privit ca o consfințire a unui mod de viață nevinovat, ci ca ispitire a celui mai mare păcat, cel al *hybris*-ului. Nu există deci o relație între destin și nevinovăție. În plus – și această întrebare

este și mai relevantă –, are destinul vreo legătură cu norocul? Este norocul – cum este fără îndoială nenorocul – o categorie constitutivă a destinului? Norocul este, mai curînd, ceea ce îl eliberează pe omul norocos din înlănțuirea destinelor și din plasa propriului destin. Nu degeaba Hölderlin îi numește “fără destin” pe preafericii zei. Norocul și beatitudinea fac deci la fel de puțin parte din sfera destinului ca și nevinovăția. Dar un ordin ale cărui concepte intrinsece sînt exclusiv nenorocul și vinovăția și în cadrul căruia eliberarea este de neconceput (căci, în măsura în care este destin, înseamnă nenoroc și vină), un astfel de ordin nu poate fi religios, chiar atunci cînd conceptul atît de greșit înțeles de vină pare să sugereze contrariul. Trebuie deci căutat un alt domeniu în care doar nenorocul și vina sînt valabile, o balanță în care norocul și nevinovăția sînt prea ușoare și plutesc. Această balanță este balanța dreptății. Legile destinului – nenorocul și vina – sînt erijate de drept în măsuri ale persoanei; ar fi greșit să credem că numai vina aparține ansamblului coerent pe care îl constituie dreptul; se poate demonstra, dimpotrivă, că orice vină juridică nu este altceva decît nenoroc. În mod greșit, deoarece a fost confundată cu domnia dreptății, ordinea dreptului – simplu supraviețuitor al stadiului daimonic al existenței umane, cel în care dispozițiile legale determinau nu numai relațiile dintre oameni, dar și relația lor cu zeii – s-a păstrat mult după victoria asupra daimonilor¹. Nu în drept, ci în tragedie și-a ridicat Geniul² pentru prima oară capul din ceața vinei, căci în tragedie apare lupta deschisă cu destinul daimonic. Dar nu în sensul că înlănțuirea de vină și ispășire, incalculabilă din punct de vedere păgîn, este nimicită de puritatea omului care și-a ispășit păcatele și s-a împăcat cu Dumnezeu pur. Mai degrabă am spune că în tragedie omul păgîn își dă seama că este mai bun decît zeul său, dar această recunoaștere îl reduce la tăcere și rămîne nerostită. Fără s-o mărturisească, caută să-și adune forțele în taină. Nu măsoară vina și ispășirea pe care le așază pe talerele balanței, ci le amestecă și le confundă. Nici nu se pune problema restaurării “ordinii morale a lumii”; în schimb, omul moral, încă mut, încă minor, vrea – și ca atare este numit erou – să-și facă curaj și să zdruncine această lume chinuită. Paradoxul nașterii Geniului acolo unde lipsește limbajul moral, la un nivel de infantilitate morală, este ceea ce constituie sublimul tragediei. Acesta este, probabil, temeiul oricărui sublim în care se manifestă mai curînd Geniul decît Dumnezeu. – Destinul se manifestă, așadar, atunci cînd se consideră că o viață este condamnată, de fapt mai întîi condamnată și pe urmă vinovată. Goethe rezumă aceste două faze în cuvintele: “Îl lăsați pe cel sărac să devină vinovat”. Dreptul nu condamnă la pedeapsă, ci la vină. Destinul este ansamblul de relații care face din omul viu un vinovat. Acest ansamblu corespunde condiției naturale a celor vii, a acelei aparențe false de care omul nu s-a eliberat complet, de care scapă numai atît cît să nu se scufunde

1. “Demonul” este înțeles aici în sensul “daimonului” grec (*n. tr.*).

2. Sub influența greacă, zeul latin Genius a fost asimilat cu “daimonul” atribuit fiecărui individ, după interpretarea tirzie a lui Plotin (*n. tr.*).

cu totul în ea, dar căreia i se supune atît cît să nu rămînă invizibilă decît partea lui cea mai bună. Deci, în fond, nu omul este cel care are un destin; mai curînd se poate spune că subiectul destinului este imposibil de determinat. Judecătorul poate vedea destin în ce vrea el; iar cu fiecare pedeapsă este obligat să aplice orbește un destin. Cel din urmă nu lovește niciodată omul, ci, în om, în viața nudă din el, care, în virtutea falsei aparențe, participă la vina naturală și la nenoroc. În ceea ce privește destinul, această viață se poate cupla cu cărțile de joc sau, la fel de bine, cu planetele, iar ghicitoarea înțeleaptă folosește o tehnică simplă, cu ajutorul unor lucruri previzibile și sigure care-i sînt la îndemînă (lucruri încărcate cu o certitudine impudică) pentru a-l introduce pe cel viu în ansamblul relațiilor care fac din el un vinovat. Astfel află în semne ceva despre o viață naturală din om, pe care încearcă s-o substituie capului Geniului menționat mai înainte, așa cum, pe de altă parte, omul care o consultă abdică în fața vieții vinovate dinlăuntrul său. Ansamblul de relații care fac din el un vinovat este temporal numai într-un mod cu totul impropriu; este un timp care, prin natura și prin dimensiunea lui, se deosebește de timpul foarte diferit, ca natură și dimensiune, de timpul mîntuirii, al muzicii sau al adevărului. Caracterul încremenit al timpului fatal are drept corelativ transparența totală a acestor lucruri. Cei care ghicesc în cărți sau în palmă pretind, în orice caz, că acest timp poate fi făcut oricînd simultan cu un altul (neprezent). Este un timp lipsit de autonomie, o trimitere parazitară la timpul unei vieți superioare, mai puțin legate de natură. Nu are prezent, căci momente fatale nu există decît în romanele proaste, iar trecutul și viitorul îl cunosc numai în derivații particulare.

Există deci un concept al destinului – autentic și unic, cu raportări atît la destinul din tragedie, cît și la prezicerile ghicitoarei – care este complet independent față de cel de caracter și care se întemeiază pe o cu totul altă sferă. Conceptul de caracter trebuie așezat într-o situație corespunzătoare. Nu întîmplător, ambele ordine sînt legate de practici interpretative, iar în chiromanție caracterul și destinul coincid în mod autentic. Ambele privesc omul natural sau, mai bine zis, natura din om, iar tocmai cea din urmă este cea care se arată în semnele naturii, indiferent dacă sînt date experimental sau ca atare. Temelia conceptului de caracter va trebui să se raporteze deci și ea la o sferă naturală și să aibă tot atît de puțin de-a face cu etica sau cu morala pe cît are destinul cu religia. Pe de altă parte, conceptul de caracter va trebui să se dezbrace de acele trăsături în virtutea cărora este legat în mod fals de conceptul de destin. Această legătură poate fi reprezentată de o rețea care, datorită cunoașterii, se poate strînge după bunul-plac pînă formează o textură foarte compactă; astfel apare caracterul în ochii unui observator superficial. Alături de trăsăturile pronunțate fundamentale, se presupune că ochiul ager al cunoscătorului de oameni observă și trăsăturile care sînt mai fine și atît de strîns legate între ele, încît ceea ce părea o rețea se îndesește ca un postav. O minte debilă crede că, în firele acestei texturi, descifrează în sfîrșit esența morală a caracterului corespunzător și face deo-

sebiria între însușirile sale bune și cele rele. Dar, după cum morala are datoria să demonstreze, însușirile nu pot fi niciodată importante din punct de vedere moral, ci numai acțiunile. Aparent, poate desigur să pară altfel. Nu numai că "hoțeste", "risipitor", "curajos" par să implice și aprecieri morale (aici se mai poate face abstracție de coloratura în aparență morală a acestor concepte), dar, mai ales, cuvinte ca "devotat", "răutăcios", "răzbunător", "invidios" par să sugereze trăsături de caracter în cazul cărora nu se mai poate face abstracție de aprecierea morală. Totuși, în toate aceste cazuri, abstracția nu este doar posibilă, dar și necesară, pentru a înțelege sensul conceptului. Și trebuie făcută astfel încât aprecierea în sine să se păstreze integral și să-și piardă numai accentul moral pentru a face loc, în sens negativ sau pozitiv, după caz, unor judecăți de valoare de același tip, ca, de pildă, definițiile, indiferente din punct de vedere moral, care privesc calitățile intelectului (cum ar fi "deștept" sau "prost").

Comedia ne arată care este adevăratul loc al calificativelor pseudo-morale pe care le-am analizat. În centrul ei se află destul de des, ca personaj principal al comediei de caracter, un om pe care l-am calificat drept ticălos, dacă ne-am confrunța cu acțiunile lui în viață, în loc să-l vedem pe scenă. Pe scena comediei însă, acțiunile lui trezesc numai acel interes pe care îl capătă în lumina caracterului său, iar cel din urmă nu este, în exemplele clasice, obiect de condamnare morală, ci de mare haz. Niciodată acțiunile eroului comic nu afectează în sine sau din punct de vedere moral publicul; faptele lui interesează numai în măsura în care reflectă lumina caracterului. Astfel, constatăm că marii autori de comedii – de pildă, Molière – nu încearcă să-și determine personajul prin diversitatea trăsăturilor de caracter. Mai mult chiar, exclude analiza psihologică din opera sa. Nu este deloc interesat de această analiză atunci când ipostaziază, în *Avarul* sau în *Bolnavul închipuit*, zgîrcenia și ipohondria și le face temeiul întregii acțiuni. Aceste piese nu ne învață nimic despre ipohondrie și zgîrcenie; departe de a le face comprehensibile, le reprezintă în modul cel mai grosier; dacă obiectul psihologiei este viața interioară a omului privit în mod empiric, personajele lui Molière nu-i folosesc nici măcar ca mijloc de demonstrație. Personajul evoluează în drame ca soarele pe cer, în strălucirea singurei sale trăsături de caracter, care nu permite celorlalte să fie vizibile în proximitatea sa, ci, din contră, le eclipsează. Sublimitatea comediei de caracter se întemeiază pe acest anonim al omului și al moralei sale în evoluția cea mai înaltă a individului în unicitatea trăsăturii sale de caracter. În vreme ce destinul desfășoară enorma complexitate a persoanei vinovate, complicațiile și conexiunile vinei sale, caracterul dă răspuns Geniului la această aservire mitică a persoanei în ansamblul relațiilor care îl fac vinovat. Complicația devine simplitate, *fatum* devine libertate. Căci caracterul personajului comic nu este sperietoarea determiniștilor, ci făclia în a cărei lumină libertatea acțiunilor lor devine vizibilă. – Dogmei vinei naturale inerente vieții omenești, a acelei vini originare al cărei caracter implacabil constituie doctrina păgînismului, în vreme ce eliberarea ocazională de ea constituie cultul păgînismului, Geniul îi opune

viziunea nevinovăției naturale a omului. La rîndul ei, această viziune rămîne în planul naturii; totuși, prin esența ei, este tot atît de apropiată de judecățile morale, ca și ideea opusă numai sub forma tragediei, care nu este singura ei formă. Viziunea caracterului însă este eliberatoare sub orice formă: ea este corelată cu libertatea prin afinitatea ei cu logica, ceea ce nu poate fi arătat aici. – Trăsătura de caracter nu este, așadar, punctul nodal al rețelei. Este soarele individului pe cerul incolor (anonim) al omului, cel a cărui umbră este acțiunea comică. (Asta pune în contextul cel mai potrivit cuvintele profunde ale lui Cohen³, potrivit căruia orice acțiune tragică, oricît de sublim ar evolua în coturnii ei, proiectează o umbră comică.)

Semnele fizionomice, ca și alte simboluri mantice, au fost folosite de antici în primul rînd ca mijloace de explorare a destinului, în conformitate cu credința păgînă în viață, care era predominantă. Studiul fizionomiei, ca și comedia, sînt manifestări ale noii ere a Geniului. Corelația dintre studiul modern al fizionomiei și vechea artă a predicției se manifestă încă prin accentele sterile pe care le pune pe valorile morale și prin tendința ei către complicația analitică. Tocmai în această privință, fizionomiștii antici și medievali vedeau lucrurile mai clar, admitînd că nu se poate înțelege caracterul decît cu ajutorul unui mic număr de concepte de bază, indiferente din punct de vedere moral, cum ar fi, de pildă, cele pe care a încercat să le identifice doctrina temperamentelor.

3. Hermann Cohen (1842–1918) a fost autorul unor importante lucrări filosofice (coîntemeietorul școlii neokantiene de la Marburg) și de teologie iudaică. Benjamin s-a inspirat din ambele (*n. tr.*).

SARCINA TRADUCĂTORULUI

Dacă, în aprecierile la adresa unei opere sau a unei forme de artă, se ține seama de receptor, întreprinderea nu este deloc profitabilă pentru cunoașterea lor. Nu numai că orice referință la un public determinat sau la reprezentanții săi induce în eroare, dar chiar și conceptul unui receptor "ideal" dăunează debaterilor teoretice despre artă, deoarece ele pornesc de la presupunerea existenței și a naturii omului ca atare. Artă pornește, în același mod, de la presupunerea existenței fizice și spirituale a omului, dar în nici una din operele de artă nu există preocuparea pentru reacția lui. Căci nici o poezie nu este menită cititorului, nici o pictură privitorului, nici o simfonie ascultătorului.

Se adresează o traducere cititorilor care nu înțeleg originalul? Ar fi o explicație satisfăcătoare pentru deosebirea de statut dintre traducere și original. În plus, pare a fi singurul motiv pentru a spune "același lucru" în repetate rînduri. Căci ce "spune" o operă literară? Ce comunică? "Spune" foarte puțin celor care o înțeleg. Calitatea ei esențială nu este nici mesajul, nici comunicarea. Dar orice traducere care vrea să comunice nu poate transmite decît informație – deci ceva neesențial. Acesta este și un semn după care recunoaștem o traducere proastă. Ceea ce se găsește însă, pe lîngă informație, într-o operă literară – și chiar un traducător prost recunoaște că este esențialul – nu este considerat, în general, drept ceva inestimabil, misterios, "poetic", ceva ce nu poate fi reprodus decît de un traducător care este și el poetic? De aici decurge, de fapt, o altă caracteristică a traducerilor inferioare, pe care o putem defini, prin urmare, ca o transmitere inexactă a unui conținut neesențial. Asta este valabil ori de cîte ori o traducere încearcă să slujească cititorului. Dar, dacă este destinată cititorului, atunci și originalul ar trebui să fie la fel. Dacă originalul nu există de dragul cititorului, atunci cum am putea înțelege traducerea pornind de la acest raport?

Traducerea este o formă. Pentru a o înțelege ca formă, trebuie să ne întoarcem la original, căci în el este cuprinsă legea care guvernează traducerea, și anume traductibilitatea sa. Întrebarea dacă o operă este traductibilă are două sensuri. Ea poate să însemne: se va găsi un traducător adecvat printre toți cititorii săi? Sau, mai bine zis: se lasă tradusă esența sa sau – în conformitate cu semnificația acestei forme – se cere ea tradusă? În principiu, răspunsul la prima întrebare nu este decît problematic; răspunsul la a doua este apodictic. Numai o gîndire superficială, care neagă sensul autonom al celui din urmă, le va considera echivalente. Trebuie atrasă atenția asupra faptului că anumite concepte de relație își păstrează semnificația bună, poate cea mai bună, dacă nu se raportează de la început exclusiv la om. Atunci se poate vorbi, de pildă, despre o viață sau despre un

moment de neuitat, chiar dacă toți oamenii le-au uitat. Dacă esența unei asemenea vieți sau unui asemenea moment a pretins ca ele să nu fie uitate, această afirmație nu conține un fals, ci doar o exigență pe care oamenii nu o împlinesc și, în același timp, o raportare la o sferă în care ea este împlinită: amintirea lui Dumnezeu. Într-un mod corespunzător, ar trebui verificată traductibilitatea structurii unei limbi, chiar dacă este intraductibilă pentru oameni. Și, de fapt, într-o anumită măsură, nu așa este, dacă privim traducerea ca pe un concept riguros? – După ce s-a făcut această disociere, rămîne întrebarea dacă se impune traducerea unor structuri determinate de limbă. Căci următoarea frază este valabilă: Dacă traducerea este o formă, atunci anumite opere sînt traductibile în esența lor.

Traductibilitatea este o trăsătură esențială a anumitor opere, dar asta nu înseamnă că traducerea lor este esențială pentru ele, ci, mai curînd, că o semnificație specifică, inerentă originalelor, se exprimă în faptul că pot fi traduse. Este evident că o traducere, oricît ar fi ea de bună, poate să nu aibă nici o semnificație pentru original. Cu toate acestea, în virtutea traductibilității sale, originalul este într-o relație strînsă cu traducerea; de fapt, această relație este cu atît mai strînsă cu cît nu mai are nici o semnificație pentru original. Ea poate fi numită o relație naturală sau, mai precis, una de viață. Tot astfel cum manifestările vieții sînt într-o corelație strînsă cu cel viu, fără a avea vreo semnificație pentru el, o traducere decurge din original – nu atît din viața lui, cît din “supraviețuirea” lui. Căci o traducere apare mai tîrziu decît originalul și, deoarece operele importante ale literaturii universale nu își găsesc niciodată traducătorii predestinați în perioada în care iau naștere, traducerea indică stadiul supraviețuirii lor. Pentru opera de artă, ideile de viață și de supraviețuire trebuie privite în realitatea lor simplă. Chiar în vremuri în care gîndirea era dominată de prejudecăți înguste, exista bănuiala că viața nu se limitează doar la corporalitate organică. Nu e vorba de a extinde regnul vieții sub scepтрul debil al sufletului, așa cum a încercat Fechner, sau, invers, de a o defini în termenii și mai puțin concludenți ai animalității, cum ar fi senzațiile, care nu caracterizează decît unori viața. Conceptul de viață va fi repus în drepturile sale firești numai dacă se recunoaște că tot ce are o istorie a sa, și nu este doar o scenă pe care se derulează istoria, are viață. În ultimă instanță, registrul vieții trebuie determinat de istorie mai curînd decît de natură și în nici un caz de factori atît de fluctuanți cum sînt senzația și sufletul. Sarcina filosofului este să înțeleagă întreaga viață naturală pornind de la viața, mult mai cuprinzătoare, a istoriei. Și nu este supraviețuirea operelor de artă incomparabil mai ușor de cunoscut decît cea a creaturilor? Istoria marilor opere de artă cunoaște din surse descendența lor, configurația lor în epoca artistului și supraviețuirea lor, în principiu eternă, în generațiile care urmează. Atunci cînd se manifestă, cea din urmă se numește glorie. Traducerile, care sînt mai mult decît comunicări de conținuturi, apar atunci cînd o operă care a supraviețuit ajunge la perioada sa de glorie. Așadar, contrar celor susținute de

traducătorii proști, astfel de traduceri nu sînt în serviciul acestei glorii, ci îi datorează propria existență. În ele, viața originalului, în reînnoirea sa constantă, își atinge înflorirea cea mai tîrzie și cea mai vastă.

Această înflorire, care este o formă originală și înaltă de viață, este determinată de o finalitate originală și înaltă. Relația dintre viață și finalitate, aparent evidentă și totuși aproape dincolo de cunoaștere, se dezvăluie numai dacă țelul ultim, către care tind toate finalitățile individuale ale vieții, nu este căutat în sfera proprie a acestei vieți, ci într-una mai înaltă. Toate fenomenele vieții care au o finalitate, inclusiv finalitatea lor în sine, nu sînt îndreptate, în ultimă instanță, către viață, ci către expresia esenței ei, către reprezentarea semnificației ei. Astfel, scopul traducerii este, în cele din urmă, exprimarea celor mai adînci relații reciproce dintre limbi. Ea însăși nu poate dezvălui sau restitui această relație secretă, dar o poate reprezenta artistic, actualizîndu-i germenul sau intensitatea. Această reprezentare a semnificatului, prin încercarea, prin germenul restituirii sale, este un mod de reprezentare cu totul original, fără echivalent în sfera vieții, care nu este o structură de limbă. Cea din urmă cunoaște, în analogiile și simbolurile sale, alte tipuri de referință decît actualizarea intensivă – adică anticipativă, prevestitoare. Dar acel raport foarte intim dintre limbi este raportul unei convergențe originale care constă în faptul că limbile nu sînt străine între ele, ci sînt, *a priori* și în afara tuturor relațiilor istorice, înrudite prin ceea ce vor să spună.

Cu această încercare de explicație, studiul nostru pare să fi ajuns, după ocoluri inutile, iarăși la vechea teorie a traducerii. Dacă traducerea trebuie să demonstreze înrudirea dintre diverse limbi, ea nu o poate face decît transmițînd cît mai exact forma și sensul originalului. Desigur că o asemenea teorie nu poate defini natura acestei exactități și, de aceea, nu poate pune în lumină ceea ce este esențial într-o traducere. De fapt însă, traducerea atestă, în mod mult mai profund și mai clar decît asemănarea superficială și indefinibilă dintre două opere literare, înrudirea dintre limbi. Pentru a înțelege relația autentică dintre original și traducere, este nevoie de o examinare care este analoagă cu demersul gîndirii prin care critica cunoașterii dovedește imposibilitatea teoriei imaginii-copie. Dacă cea din urmă arată că în cunoaștere nu ar putea exista nici obiectivitate și nici pretenție de obiectivitate, dacă ea ar consta în copii ale realității, cea dintîi demonstrează că traducerea nu ar fi posibilă dacă, în ultimă instanță și în esența ei, ar urmări asemănarea cu originalul. Căci în supraviețuirea sa, care nu ar merita acest nume dacă nu ar fi o mutație și o înnoire a ceva viu, originalul suferă o modificare. Chiar și cuvintele solidificate pot trece printr-un proces de postmaturizare. Ceea ce, pe vremea unui autor, era o tendință a limbajului său creator poate dispărea mai tîrziu, făcînd astfel loc unor tendințe imanente în creația literară, care pot pune în evidență, într-un mod nou, ceea ce este deja format. Ceea ce părea proaspăt și nou cîndva poate părea demodat, după un timp; ceea ce era odată de uz curent poate căpăta o rezonanță arhaică. Dacă încercăm să căuțăm

esența unor astfel de modificări sau a constantelor păstrate de sens în subiectivitatea posterității mai curînd decît în viața însăși a unei limbi și a operelor sale, înseamnă – chiar și în limitele psihologismului celui mai grosolan – că facem o confuzie între cauza unui lucru și esența sa. Sau, mai riguros formulat, ar însemna că negăm, dintr-o neputință a gîndirii, unul dintre cele mai puternice și fertile procese istorice. Chiar dacă s-ar încerca să se facă, din ultima trăsătură de condei a unui autor, lovitura de grație a operei sale, tot nu s-ar salva această teorie perimată a traducerii. Căci așa cum tonalitatea și semnificația marilor opere literare se modifică total de-a lungul secolelor, limba maternă a traducătorului se modifică și ea. Sau, altfel spus: în vreme ce cuvîntul scriitorului supraviețuiește propriei lui limbi, chiar și cea mai bună traducere este destinată să dispară din evoluția propriei sale limbi și să piară cînd această limbă se reînnoiește. Traducerea este atît de departe de a fi ecuația sterilă dintre două limbi moarte încît, dintre toate formele literare, ei îi revine să pună în lumină procesul de maturizare al limbii străine și durerile facerii în propria sa limbă.

Înrudirea dintre limbi se manifestă în traduceri altfel decît prin vagi asemănări între imitație și original. E de la sine înțeles că înrudirea nu implică cu necesitate asemănarea. În acest context, conceptul de înrudire este folosit în sensul său cel mai riguros; el nu poate fi definit în mod adecvat prin identitatea originii în cele două cazuri, deși, pentru a determina cît mai riguros acest sens, conceptul de origine rămîne indispensabil. Unde putem găsi asemănarea dintre două limbi, dacă facem abstracție de o înrudire istorică? În nici un caz în asemănarea dintre opere literare sau în cea dintre cuvintele din care sînt constituite. Orice înrudire supraistorică dintre limbi se întemeiază pe faptul că fiecare limbă, luată ca un tot, are în vedere același ceva, care nu poate fi atins de nici una dintre ele, luate individual, ci numai de totalitatea intențiilor lor, care se completează reciproc: acel ceva este limba pură. În vreme ce toate elementele singulare ale limbilor străine – cuvintele, propozițiile, corelațiile – se exclud reciproc, aceste limbi se completează reciproc în înseși intențiile lor. Pentru a înțelege această lege, care este una dintre legile fundamentale ale filosofiei limbajului, trebuie făcută distincția dintre obiectul intenționat și modul în care se intenționează. În cuvintele *Brot* și *pain*, obiectul intenționat este desigur același, dar modurile în care se intenționează sînt diferite. Datorită acestor moduri, cuvîntul *Brot* înseamnă altceva pentru un german decît cuvîntul *pain* pentru un francez, datorită lor nu sînt interșanjabile pentru ei, ci, de fapt, tind să se excludă reciproc. Dar, în ceea ce privește obiectul intenționat, cele două cuvinte înseamnă, în absolut, unul și același lucru. În vreme ce modul de intenție este în opoziție în cele două cuvinte, el este complementar în cele două limbi din care provin. În ele, obiectul devine complementar cu intenția. În limbile luate individual și deci incomplete, ceea ce vizează ele nu poate fi niciodată obținut printr-o autonomie relativă, ca în cuvintele și propozițiile individuale, ci mai curînd printr-o modificare continuă, pînă

cînd reușește să răsară, ca limbă pură, din armonia tuturor acestor moduri de intenție. Pînă atunci rămîne ascuns în diversele limbi. Dacă totuși aceste limbi continuă să evolueze astfel pînă la sfîrșitul mesianic al istoriei lor, traducerea este cea care se aprinde de la flacăra supraviețuirii eterne a operelor și a renașterii indefinite a limbilor. Traducerea este cea care pune mereu la încercare evoluția sfîntă a limbilor, pentru a afla depărtarea dintre revelație și misterul pe care îl conțin și cît de actual poate fi făcut în deplina cunoaștere a acestei depărtări.

Într-adevăr, asta înseamnă să admitem că orice traducere este doar un mod oarecum provizoriu de a se măsura cu ceea ce face ca limbile să fie străine una de alta. O altă soluție, care să nu fie temporară și provizorie, ci instantanee și definitivă, nu este la îndemîna oamenilor și scapă oricărui încercări de a o obține nemijlocit. În mod mijlocit însă, datorită evoluției religiei încolțește în limbi sămînța latentă a unui limbaj superior. Deși traducerea nu poate pretinde ca produsele sale să dureze – și aici se aseamănă într-o anumită măsură cu arta –, ea nu renunță să se orienteze către un stadiu ultim, definitiv și decisiv al oricărei structuri de limbă. În traducere, originalul crește și se ridică în atmosfera mai pură și mai înaltă a limbii, în care desigur nu poate trăi în permanență și la care ajunge parțial, și nu în întregime sa. Dar, cu o insistență extraordinară, semnalează cel puțin drumul către acel tărîm făgăduit și interzis al reconcilierii și împlinirii limbilor. Nu atinge niciodată integral acest tărîm, unde ajunge numai acea parte a traducerii care este mai mult decît o simplă comunicare. Acest nucleu esențial poate fi definit cel mai exact ca acel ceva care, într-o traducere, nu poate fi tradus. Chiar atunci cînd se poate extrage și traduce tot ce este comunicabil, ceva rămîne totuși neatins și către acest ceva se îndreaptă strădania traducătorului adevărat. Nu este transmisibil, cum este cuvîntul creator al originalului, deoarece raportul dintre conți-nut și limbă al originalului se deosebește întru totul de cel al traducerii. În vreme ce, în cel dintîi, ele formează o unitate determinată precum cea dintre fruct și coajă, limba traducerii înfășoară conținutul ca o mantie regală cu falduri largi. Căci ea este semnificantul unei limbi mai înalte și, prin aceasta, rămîne inadecvată, forțată, străină în raport cu propriul ei conținut. Această fractură împiedică orice comunicare și, în același timp, o face de prisos. Căci orice traducere a unei opere aparținînd unui moment determinat din istoria limbii reprezintă, cu privire la un aspect determinat al conținutului propriu acestei opere, acest moment și acest aspect în toate celelalte limbi. Astfel, în mod ironic, traducerea transplantează originalul pe un teren mai definitiv, cel puțin în măsura în care nu mai poate fi deplasat de aici prin nici un transfer, ci numai ridicat din nou și în alte părți ale aceluiași teren. Nu întîmplător cuvîntul "ironic" în acest context ne amintește de gîndirea romanticilor. Ei au fost cei care, înaintea altora, au știut să discearnă acea viață a operelor literare al cărei martor eminent este traducerea. Desigur că nu i-au recunoscut acest rol și și-au îndreptat toată atenția mai curînd asupra criticii, care reprezintă și ea, dar în mai mică măsură, un element al

supraviețuirii operelor. Deși, în scrierile lor teoretice, romanticii au ignorat practic traducerea, opera lor importantă de traducători dovedește că erau conștienți de natura esențială și de demnitatea acestei forme. Acest sentiment nu este cu necesitate foarte puternic în cazul scriitorului însuși; de fapt, el înclină poate cel mai puțin în această direcție. Nici măcar istoria literară nu confirmă prejudecata convențională potrivit căreia marii scriitori ar fi traducători eminenți și scriitorii mai mediocri, traducători de mîna a doua. Cîțiva dintre cei mai renumiți, cum ar fi Luther, Voss și Schlegel, sînt incomparabil mai importanți ca traducători decît ca scriitori; iar cîțiva dintre cei mai mari, cum ar fi Hölderlin și Stefan George, nu pot fi priviți numai ca scriitori, mai ales dacă luăm în considerație ansamblul creației lor. Din moment ce traducerea este o formă proprie, sarcina traducătorului poate fi și ea concepută ca o sarcină proprie și riguros deosebită de cea a scriitorului.

Ea constă în a găsi, în limba în care se traduce originalul, acea intenție care trezește în ea ecoul acelui original. Această trăsătură a traducerii o deosebește în mod fundamental de opera poetică, deoarece "intenția" celei din urmă nu se raportează niciodată la limbă în sine, la totalitatea ei, ci exclusiv și în mod nemijlocit la anumite corelații de conținuturi de limbă. Spre deosebire de creația literară, traducerea nu se află în mijlocul pădurii limbii, ci în afara ei, în fața ei, de unde, fără a intra în ea, face să răsunе originalul în singurul loc în care, în propria sa limbă, poate face să se audă ecoul unei opere de artă scrise într-o limbă străină. Nu numai intenția traducerii se deosebește de cea a operei literare – adică se îndreaptă către o limbă în ansamblul ei, pornind de la o operă de artă singulară, scrisă într-o limbă străină –, dar și ea, în sine, este cu totul altceva: intenția scriitorului este naivă, primară, intuitivă, cea a traducătorului este derivativă, ultimă și ideatică. Căci marele motiv al integrării mai multor limbi într-o singură limbă adevărată dă conținut muncii traducătorului. În cea din urmă, propozițiile, operele literare, judecățile luate una cîte una nu se înțeleg niciodată – căci ele rămîn să fie traduse –, dar limbile înșele sînt în acord între ele, se completează și se reconciliază în modul lor de a intenționa o semnificație. Dacă există însă o limbă a adevărului, în care se păstrează fără tensiuni și în tăcere secretele ultime, către care aspiră orice gîndire, atunci această limbă a adevărului este limba adevărată. Și tocmai această limbă, a cărei presimțire și descriere este singura desăvîrșire la care poate spera filosoful, este ascunsă în mod intens în traducere. Nu există o muză a filosofiei și nici una a traducerii. Dar nici filosofia și nici traducerea nu sînt futilități, așa cum pretind artiștii sentimentali. Căci există un *ingenium* al filosofiei, care este caracterizat de nostalgia acestei limbi care se anunță în traduceri: "Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la

vérité“¹. Dacă ceea ce spune Mallarmé aici se poate aplica, cu toată rigore, filosofului, atunci traducerea, cu germenii acestei limbi pe care îi poartă în ea, este la jumătatea distanței dintre creația literară și teorie. Cu toate că operele ei sînt mai puțin riguros reliefate, nu lasă urme mai puțin adînci în istorie.

Dacă sarcina traducătorului este văzută în această lumină, atunci căile îndeplinirii ei riscă să devină mai obscure și impenetrabile. Sau, cu alte cuvinte: sarcina de a face să se coacă în traducere sămînța limbii pure pare imposibil de realizat, imposibil de definit prin vreo soluție. Căci nu se prăbușește fundamentul său atunci cînd redarea sensului nu mai este dătătoare de măsură? Și – văzut negativ – ce altceva înseamnă tot ce am spus pînă acum? Fidelitate și libertate sînt conceptele tradiționale în orice discuție despre traduceri – fidelitatea restituirii conforme cu sensul și, în slujba acestei libertăți, fidelitatea față de cuvînt. Aceste idei par să nu mai poată sluji o teorie care caută în traducere altceva decît reproducerea sensului. Desigur că în lumina folosirii lor tradiționale acești termeni apar ca fiind într-o disociere permanentă. Cu ce poate contribui, de fapt, fidelitatea la redarea sensului? Fidelitatea în traducerea cuvîntului individual nu poate reproduce aproape niciodată în întregime înțelesul pe care îl are în original. Căci, în semnificația sa poetică din original, sensul nu se limitează la înțeles, ci decurge din conotațiile cuvîntului ales pentru a-l exprima. Spunem despre cuvinte că au conotații emoționale. O redare literală a sintaxei demolează complet teoria restituirii sensului și amenință să ducă la nonsens. În secolul al XIX-lea, traducerile făcute de Hölderlin din Sofocle constituiau exemple monstroase ale unei astfel de literalități. În sfîrșit, este evident cît de mult îngreunează fidelitatea reproducerii formei pe cea a sensului. Păstrarea sensului nu poate fi, așadar, un argument în favoarea literalității. Libertatea neîngrădită a traducătorilor proști folosește mult mai mult sensului și mult mai puțin literaturii și limbii. Exigența literalității, a cărei justificare este evidentă și a cărei cauză este foarte obscură, trebuie deci înțeleasă cu necesitate pornind de la corelații mai pertinente. La fel cum cioburile unei amfore care urmează să fie reconstituită în întregime trebuie să se potrivească între ele pînă și în cele mai mici detalii, fără să fie identice, nici traducerea nu trebuie să semene cu sensul originalului, ci să încorporeze în propria limbă, cu iubire și în detaliu, modul său de semnificație, pentru ca astfel ambele să fie recunoscute ca fragmente ale unei limbi mai mari, tot astfel cum cioburile sînt recunoscute ca fragmente ale unei amfore. Tocmai din această cauză, traducerea trebuie să se abțină în mare măsură de la intenția de a comunica ceva, de a reda sensul, iar originalul este esențial pentru ea în această privință numai în măsura în

1. „Imperfecțiunea limbilor constă în pluralitatea lor și în lipsa celei supreme: a gîndi înseamnă a scrie fără accesorii și fără șoapte, cuvîntul nemuritor rămîne încă subînțeles, diversitatea idiomurilor pe pămînt împiedică pe toți să profereze cuvinte care, altfel, la o atingere unică, s-ar materializa ca adevăr.”

care a scutit deja traducătorul și opera lui de efortul și de ordinea a ceea ce trebuie comunicat. Și în sfera traducerii se aplică ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, la început a fost Cuvîntul. Pe de altă parte, față de sens, limba traducerii poate – de fapt, trebuie – să cedeze pentru a lăsa să se exprime acea *intentio* a originalului, nu ca reproducere, ci ca armonie, ca o completare la limba în care se exprimă, ca propria sa *intentio*. Prin urmare, cea mai înaltă laudă adusă traducerii, mai ales atunci cînd apare, nu este că se citește de parcă ar fi fost scrisă în original în acea limbă. Dimpotrivă, fidelitatea care este garantată de literalitate înseamnă mai curînd că opera literară poate exprima marea nostalgie a unei complementarități a limbii. O adevărată traducere este transparentă; ea nu acoperă originalul, nu îl pune în umbră, ci permite limbii pure, consolidată parcă de propriul ei mediu, să lumineze și mai puternic originalul. Este ceea ce reușește, în primul rînd, literalitatea prin transpunerea sintaxei, care dovedește că elementul originar al traducătorului este cuvîntul, și nu propoziția. Căci dacă propoziția este zidul din fața limbii originalului, literalitatea este arcada.

Fidelitatea și libertatea traducerii au fost întotdeauna privite ca două tendințe opuse. Această interpretare mai profundă a celei dintîi nu numai că nu le reconciliază, ci, dimpotrivă, o lipsește pe cea din urmă de orice drept. Căci la ce altceva se referă libertatea decît la faptul că reconstituirea sensului încetează să mai fie hotărîtoare? Numai atunci cînd sensul unei creații de limbă poate fi identic cu cel al comunicării sale, rămîne, foarte aproape de el și totuși infinit de departe, ascuns de el sau manifest, frînt de el sau puternic, un element ultim, hotărîtor, care este dincolo de orice comunicare. În toate limbile și în toate creațiile lor rămîne, pe lîngă ceea ce este comunicabil, și ceva necomunicabil care, în funcție de contextul în care apare, este simbolizant – numai în produsele finite ale limbii – sau simbolizat – în devenirea însăși a limbilor. Și ceea ce încearcă să se reprezinte, să se instaureze în devenirea limbilor este tocmai acest nucleu al limbii pure. Deși ascuns și fragmentar, el este prezent în viață ca însuși simbolizatul, pe cînd în opere apare numai ca simbolizant. În vreme ce aceea esență ultimă, care este însăși limba pură, este legată numai de elementele și schimbările limbii în diversele limbi, în opere ea poartă povara unui sens străin. Uriașa și unica putere a traducerii este să o elibereze de acest sens, să transforme simbolizantul în simbolizat, să regăsească limba pură structurată în mișcarea limbii. În această limbă pură – care nu mai intenționează nimic și nu mai exprimă nimic, dar care este Cuvîntul neexpresiv și creator, cel la care se raportează toate limbile –, toate informațiile, toate sensurile și toate intențiile întîlnesc un nivel la care destinul lor este să dispară. Tocmai acest nivel garantează libertății traducătorului un drept nou și superior. Existența acestei libertăți nu se datorează sensului comunicării, căci sarcina fidelității este tocmai să o scape de el. Libertatea traducătorului în propria lui limbă se confirmă mai curînd în favoarea limbii pure. Sarcina traducătorului este să salveze în propria lui limbă acea limbă pură surghiunită în limba străină, să elibereze prin transpunere această

limbă pură prinsă în operă. De dragul limbii pure, sparge barierele putrezite ale propriei sale limbi: Luther, Voss, Hölderlin și George au extins frontierele limbii germane. – O comparație ne poate ajuta să înțelegem semnificația pe care o mai păstrează sensul în raportul dintre traducere și original. Așa cum tangenta atinge cercul în treacăt și într-un singur punct, iar prin această atingere, mai curînd decît prin punct, stabilește legea potrivit căreia își continuă calea spre infinit, o traducere atinge originalul în treacăt și numai în punctul infinit de mic al sensului, pentru a-și urma apoi propriul curs, conform legii fidelității în libertatea mișcării limbii. Adevărata semnificație a acestei libertăți a caracterizat-o, fără să o numească în mod explicit și fără să o argumenteze, Rudolf Pannwitz. Observațiile sale din *Die Krisis der europäischen Kultur* [*Criza culturii europene*] sînt, alături de reflecțiile lui Goethe din *Divan*, cel mai bun comentariu publicat în Germania despre teoria traducerii. Pannwitz spune: "Chiar și cele mai bune traduceri ale noastre pornesc de la o premisă greșită. Ele vor să germanizeze hindi, greaca, engleza, în loc să hindizeze, grecezeze și anglicizeze germana. Au un respect mult mai mare față de obiceiurile limbii lor decît față de spiritul operelor străine... Eroarea fundamentală a traducătorului constă în faptul că-și menține propria limbă în starea în care se află în-tîmplător, în loc să-i permită să fie puternic afectată de limba străină. Mai ales atunci cînd traduce dintr-o limbă care este foarte îndepărtată de a sa, trebuie să se întoarcă la elementele ultime ale limbii înseși, acolo unde opera, imaginea și tonul sînt convergente. Trebuie să extindă și să aprofundeze propria limbă prin intermediul limbii străine. În general, nu se știe în ce măsură este posibil acest lucru, în ce măsură se poate transforma o limbă; distanța de la o limbă la alta nu este mai mare decît de la un dialect la altul; de aceea, limba nu trebuie tratată cu ușurință, ci luată în serios".

Traductibilitatea originalului este cea care determină în mod obiectiv măsura în care o traducere reușește să corespundă esenței acestei forme. Cu cît limba originalului are mai puțină demnitate și valoare, cu cît este mai mult comunicare, cu atît este mai puțin potrivită pentru traducere, pînă cînd preponderența totală a acestui sens, departe de a fi pîrghia unei traduceri formal încheiate, o face zadarnică. Cu cît o operă este de calitate mai bună, cu atît rămîne mai traductibilă, chiar dacă sensul ei este atins numai în treacăt. Asta este valabil, bineînțeles, numai pentru textele originale. Traducerile, pe de altă parte, se dovedesc a fi intraductibile nu din cauză că sensul le împovărează prea mult, ci din cauză că le afectează mult prea în treacăt. O confirmare a acestei teze și a altor puncte de vedere esențiale o reprezintă traducерile lui Hölderlin, în special cele două tragedii ale lui Sofocle. În ele armonia între limbi este atît de profundă încît sensul, asemenea unei harfe eoliene, de-abia este atins de adierea limbii. Traducerile lui Hölderlin sînt arhetipuri ale formei lor; relația dintre ele și alte versiuni chiar foarte bune este cea dintre arhetip și model, cum o demonstrează și comparația dintre traducерile celei de-a treia Ode pythianice de Pindar făcute de Hölderlin și Borchardt. Din acest motiv traducерile lui Hölderlin sînt

amenințate în primul rînd de primejdia uriașă care pîndește, de la început, toate traduceri: porțile unei limbi astfel extinse și bine stăpînite se pot trînti brusc, izolîndu-l pe traducător în tăcere. Traducerile din Sofocle au fost ultima operă a lui Hölderlin; în ele sensul se prăbușește din abis în abis pînă cînd amenință să se piardă în profunzimile fără fund ale limbii. Există totuși un punct de oprire. Nu este acordat de nici un alt text în afară de cel al Sfintei Scripturi, în care sensul a încetat să mai fie linia de despărțire între fluxul limbii și cel al revelației. Atunci cînd un text aparține adevărului sau dogmei, cînd este "limba adevărată" în toată literalitatea sa și fără mijlocirea sensului, textul este în mod necondiționat traducibil. Traducerea este necesară în acest caz numai din cauza pluralității limbilor. Față de el, traducerii i se pretinde o încredere atît de nelimitată încît tot astfel cum, în textul sacru, limba și revelația sînt unite fără tensiuni, traducerea trebuie să fie una cu originalul în forma versiunii interliniare, în care literalitatea și libertatea sînt unite. Într-o oarecare măsură, toate marile texte conțin traducerea lor virtuală printre rînduri și în cel mai înalt grad Sfintele Scripturi. Versiunea interliniară a Scripturii este prototipul sau idealul oricărei traduceri.

AFINITĂȚILE ELECTIVE DE GOETHE

Dedicat Julei Cohn

“Wer blind wählet, dem schlägt Opferdampf

In die Augen.”¹

Klopstock

Scrierile pe marginea operelor literare de pînă acum recomandă atribuirea prolixității din cercetările de acest ordin mai curînd interesului pentru filologie decît pentru critică. Următorul studiu despre *Afinități electiv*e, care se oprește și el asupra unor detalii, riscă de aceea să fie înșelător cu privire la obiectul său. Ar putea să pară un comentariu, cînd, de fapt, vrea să fie o lucrare de critică literară. Critica cercetează conținutul de adevăr al unei opere de artă, în vreme ce comentariul cercetează conținutul ei reic. Relația dintre cele două este determinată de acea lege fundamentală a literaturii potrivit căreia, pe măsură ce conținutul de adevăr al unei opere devine mai semnificativ, legătura cu conținutul ei reic este mai puțin aparentă și mai interioară. De aceea, dacă operele care se dovedesc a fi durabile sînt tocmai cele al căror adevăr este mai adînc cufundat în conținutul lor reic, atunci, în decursul acestei durate, elementele reale sînt cu atît mai perceptibile pentru observator cu cît sînt mai mult pe cale de dispariție în lume. Astfel însă, conținutul reic și cel de adevăr, care sînt inițial unite, se disociază unul de celălalt pe măsură ce opera durează, deoarece în vreme ce cel din urmă rămîne întotdeauna ascuns, cel dintîi iese la suprafață. Cu cît trece mai mult timpul, cu atît exegeza a ceea ce în operă uimește și derutează, adică a conținutului factual, devine o condiție prealabilă pentru orice critic de mai tîrziu. El poate fi comparat cu un paleograf în fața unui pergament pe care un text mai șters este acoperit de semnele unui scris mai vizibil care se raportează la el. Așa cum paleograful nu poate să înceapă decît citind mai întîi cel din urmă scris, criticul nu poate să înceapă decît cu comentariul. Și, dintr-o dată, i se dezvăluie un criteriu prețios de judecată: de-abia atunci poate să pună întrebarea critică fundamentală, și anume dacă aparența conținutului de adevăr ține de conținutul reic sau viața conținutului reic ține de conținutul de adevăr. Căci, prin disocierea lor în cadrul operei, ele determină eternitatea ei. În acest sens, istoria operelor pregătește critica lor și sporește distanța istorică a puterii lor. Dacă comparăm opera care crește cu un rug în flăcări, atunci atitudinea comentatorului față de ea este cea a unui chimist, iar atitudinea criticului cea a unui alchimist. În vreme ce pentru cel dintîi

1. “Pe cel ce alege orbește; îl izbește fumul jertfei / În ochi.”

lemnul și cenușa sînt singurele obiecte de analizat, pentru cel de-al doilea numai flacăra este o enigmă, enigma a ceea ce este viu. Astfel, criticul cercetează adevărul, a cărui flăcără vie continuă să ardă deasupra buștenilor grei ai trecutului și peste cenușa ușoară a ceea ce a fost trăit.

Pentru scriitor, ca și pentru publicul epocii sale, ceea ce se disimulează în operă nu este existența, ci, mai curînd, semnificația elementelor reale. Dar, pentru că ceea ce este etern în operă nu reiese decît pe temeiul acestor elemente reale, orice critică contemporană, oricît de eminentă ar fi, sesizează mai curînd adevărul emoționant decît cel liniștitor al operei, mai curînd efectul ei temporar decît ființa ei eternă. Dar, oricît ar fi de valabile elementele reale pentru exegeza operei, nu este nevoie să spunem că producția literară a unui Goethe nu poate fi privită în același mod ca aceea a unui Pindar. În plus, nu a existat cu siguranță nici o perioadă mai străină decît cea a lui Goethe față de ideea conform căreia conținuturile cele mai esențiale ale existenței își pun amprenta asupra lumii lucrurilor, ba mai mult chiar, că numai această amprentă permite realizarea lor deplină. Opera critică a lui Kant și tratatul lui Basedow, *Elementarwerk* [*Tratatul elementelor*], care descriu experiența epocii lor, una prin intermediul semnificației ei, cealaltă sub aspectele ei intuitive, sînt mărturii foarte diferite, dar la fel de convingătoare ale sărăciei conținutului reic al acestei experiențe. În această trăsătură determinantă a luminismului german – sau chiar european – se poate întrevădea o condiție indispensabilă a marii opere kantiene, pe de o parte, și a creației goetheene, pe de alta. Căci exact în momentul în care Kant își încheiase opera și desenase itinerarul ei prin pădurile golașe ale realului, Goethe a început să caute sămînța creșterii eterne. A apărut acea direcție a clasicismului care era mai puțin preocupată de aspectul etic și istoric, cît de cel mitic și filologic. Gîndirea, indiferentă la devenirea ideilor, se îndrepta numai către conținuturile gata formate, care se menținuseră în viață și în limbă. După Herder și Schiller, au fost în fruntea acestei mișcări Goethe și Wilhelm von Humboldt. Dacă conținutul reic reînnoit, pe care îl găsim în operele de bătrînețe ale lui Goethe, a fost scăpat din vedere de către contemporanii săi, atunci cînd nu se afirma cu insistență ca în *Divan*, este pentru că, în opoziție cu fenomenul corespunzător din viață antică, însăși căutarea unui asemenea conținut le era străină.

Cît de clară era pentru cele mai sublime spirite ale luminismului presimțirea conținutului sau discernămintul reic, cît de incapabile erau totuși pînă și ele să ajungă la intuiția conținutului reic devine evident în ceea ce privește căsnicia. Față de căsnicie, privită ca una dintre realitățile în care se imprimă în modul cel mai riguros și cel mai pozitiv conținutul vieții omenești, *Afinitățile elective* atestă, pentru prima oară, noua perspectivă a lui Goethe, care este orientată către o intuiție sintetică a conținuturilor reice. Definiția kantiană a căsătoriei din *Metaphysik der Sitten* [*Metafizica moravurilor*], care nu este privită, în general, decît ca ilustrare a unor poncife rigoriste sau ca o ciudată mărturie a senilității, este produsul cel mai sublim al unei *ratio* care,

neclintit de fidelă sieși, pătrunde infinit mai adînc în conținutul factual decît raționamentele sentimentale hipersubtile. Conținutul reic, care nu se dezvăluie decît unei intuiții – sau, mai precis, unei experiențe – filosofice, rămîne desigur inaccesibil amîndurora, dar pe cînd cea din urmă nu duce la nimic, cea dintîi atinge exact temelia unde se formează adevărata cunoaștere. Ca atare, ea definește căsătoria ca pe “unirea a două persoane de sex diferit în vederea posesiunii reciproce și pe viață a proprietăților lor sexuale. Scopul de a procrea și de a crește copii poate fi un scop natural, în vederea căruia s-a implantat înclinația reciprocă dintre sexe; dar nu se cere neapărat ca omul care se căsătorește să-și asume în mod obligatoriu acest scop pentru ca unirea să fie legală; căci altfel căsătoria s-ar desface de la sine atunci cînd procreația ar înceta”. Cea mai gravă greșeală a filosofului a fost, firește, să creadă că, pornind de la definiția pe care o dă naturii căsătoriei, poate să stabilească, prin deducție, posibilitatea, ba chiar necesitatea ei morală și, totodată, să confirme caracterul ei juridic efectiv. Din natura factuală a căsătoriei nu se poate deduce în mod evident decît abjecția ei – ceea ce se și întîmplă la Kant fără voia noastră. Dar ceea ce este decisiv este că niciodată conținutul căsătoriei nu poate fi dedus din lucrul în sine, ci trebuie înțeles ca pecetea care îl reprezintă. Așa cum forma pecetei nu poate fi dedusă din materia de ceară sau din scopul pecetluirii și nici din amprentă (unde ceea ce a fost convex devine concav) și așa cum pecetea nu poate fi concepută decît de către cineva care a avut experiența ei și nu este evidentă decît pentru cel care știe numele pe care inițialele doar le indică, conținutul reic nu poate fi dedus nici din discernerea componentelor ei, nici din descoperirea determinării ei și nici măcar din intuirea conținutului său; ea poate fi concepută numai prin experiența filosofică a amprente ei divine și nu este evidentă decît prin intuiția preafericită a numelui divin. Astfel coincid, în cele din urmă, discernămîntul desăvîrșit al conținutului reic cu discernămîntul conținutului de adevăr. Conținutul de adevăr se dovedește a fi conținutul de adevăr al conținutului reic. Cu toate acestea, deosebirea dintre ele – și, o dată cu ea, cea dintre comentariul și critica operelor – nu este superfluă, în măsură în care nicăieri dorința de nemijlocire nu este mai aptă de a induce în eroare decît aici, unde studiul lucrului și al determinării lui, ca și presimțirea conținutului lui, trebuie să preceadă oricărei experiențe. Din punctul de vedere al unei astfel de determinări reice a căsătoriei, teza lui Kant este perfectă și, din punctul de vedere al conștiinței inconștienței ei, sublimă. Sau, poate, amuzați de tezele sale, am uitat ceea ce spune Kant la începutul paragrafului: “Comerțul sexual (*commercium sexuale*) este utilizarea organelor și capacităților sexuale ale unui om de către altul (*usus membrorum et facultatum sexualium alterius*), care poate fi naturală (făcînd posibilă procreația unei ființe de același tip) sau nenaturală, adică cu o persoană de același sex sau cu un animal din altă specie decît cea umană”. Așa grăiește Kant. Dacă punem *Flautul fermecat* de Mozart alături de acest fragment din *Metafizica moravurilor*, ne confruntăm cu cele mai opuse și totodată cele mai profunde intuiții privitoare la căsătorie ale acelei

epoci. Căci, în măsura în care așa ceva este posibil într-o operă, *Flautul fermecat* are ca temă tocmai iubirea conjugală. Nici măcar Cohen, care, în cartea lui despre libreturile lui Mozart, a abordat cele două opere în chestiune într-un mod atât de respectabil, nu pare să fi fost conștient de asta. Conținutul operei nu este dorul îndrăgostiților, ci, mai curînd, statormicia soților. Ei trebuie să treacă prin foc și apă nu numai pentru a se poseda unul pe celălalt, ci și pentru a rămîne uniți pentru totdeauna. Aici, cu toate că spiritul masoneriei urmărește să destrame orice legături reice, pre-sentimentul conținutului și-a găsit expresia cea mai pură în sentimentul fidelității.

Este Goethe în *Afinități elective* efectiv mai aproape decît Kant și Mozart de conținutul reic al căsătoriei? Dacă, urmînd toate studiile filologice despre Goethe, l-am considera într-adevăr pe Mittler purtătorul de cuvînt al scriitorului, nu putem decît să negăm. Nimic nu autorizează această ipoteză care prea explică tot. Pentru a nu ameți, privirea căuta un punct de sprijin în această lume, care părea că se scufundă, rotindu-se nebunește ca prinsă într-un vârtej. Cel mai la îndemînă erau cuvintele acestui bombănitor înțepat, pe care cititorii erau bucuroși să le ia ca atare: "Oricine atacă de față cu mine starea matrimonială", a strigat Mittler, "oricine subminează această temelie a unei societăți morale cu vorba sau cu fapta, va avea de-a face cu mine; și dacă nu reușesc să-l domolesc, nu mai vreau să am de-a face cu el. Căsătoria este începutul și culmea oricărei culturi. Îl îmblînzește pe primitiv și îi oferă omului civilizat cea mai bună ocazie de a-și dovedi blîndețea. Căsnicia nu poate fi decît indisolubilă, căci aduce după sine atîta fericire, încît, prin comparație, nefericirea individuală nu mai contează. Și de ce să vorbim despre nefericire? Omul este cuprins uneori de nerăbdare și atunci îi place să se considere nefericit. Dacă trece momentul acesta, te consideri fericit că ceva atît de trainic continuă să fie trainic. Nu există motive suficiente pentru despărțire. Condiția umană este atît de plină de suferințe și de bucurii încît nu poți ține seama de cît de vinovați sînt soții unul față de celălalt. Este o datorie nesfîrșită de care nu se pot achita decît în eternitate. Asta poate fi incomod uneori, sînt gata s-o cred, și așa e drept. Nu sîntem căsătoriți și cu conștiința noastră, de care am dori să scăpăm deseori, deoarece este mai incomodă decît ar putea fi vreodată un soț sau o soție?" (I, 9). Chiar și pe cei care n-au observat că ceva nu este în regulă cu acest moralist riguros ar fi trebuit să-i pună pe gînduri faptul că aici Goethe, care nu s-a arătat nicio dată prea scrupulos în a trimite la plimbare ceea ce pune pe gînduri, nici nu și-a dat osteneala să interpreteze cuvintele lui Mittler. Dimpotrivă, este foarte semnificativ că el însuși este apărătorul filosofiei căsniciei și apare, printre toate personajele cercului descris în roman, ca acela ce se situează la nivelul cel mai de jos. De cîte ori Mittler își dă frîu liber vorbirii la ocazii importante, cuvintele sale sînt deplasate, indiferent că este vorba de botezul unui nou-născut sau de ultimele clipe petrecute de Ottilie împreună cu prietenii ei (II, 10). În ambele cazuri, prostul gust de care dă dovadă în discursurile sale este evident în efectele lor, dar, pe deasupra, Goethe spune în

concluzia celebrei apologii a căsniciei pe care o face Mittler: "Așa vorbi el plin de însuflețire și ar mai fi continuat să vorbească încă mult timp". Astfel de discursuri – pe care Kant le consideră "un talmeș-balmeș dezgustător", "o compilație" de maxime umanitare vagi și de instincte juridice confuze și amăgitoare – se pot prelungi la infinit. Nimănui n-ar trebui să-i scape impuritatea lor, acea indiferență față de adevărul din viața cuplului. Totul se reduce la exigențele regulamentului. În realitate însă, căsătoria nu se justifică niciodată prin legi, cu alte cuvinte ca instituție, ci numai ca expresie a statorniciei iubirii, care, prin natura sa, caută statornicia mai cuînd în moarte decît în viață. Pentru Goethe amprenta juridică era inevitabilă în operă. Dar el nu voia, asemenea lui Mittler, să stabilească o temelie pentru căsnicie, ci, mai cuînd, să arate forțele care, o dată cu declinul ei, purced din ea. Acestea sînt, firește, violențele mitice ale dreptului, iar prin ele căsnicia este doar împlinirea unui declin pe care nu îl dictează ea. Căci desfacerea unei căsnicii este dăunătoare numai din cauză că nu este efectul unor puteri supreme. Iar caracterul teribil și implacabil al acțiunii se datorează tocmai agitației stîmite de această nenorocire. Astfel, Goethe atinge, de fapt, problema structurii faptice a căsniciei. Chiar dacă intenția sa nu a fost s-o descrie, chiar deformată, discernămîntul degradării raportului rămîne extraordinar de puternic. De-abia pe parcursul declinului lui el devine, pentru prima oară, raportul juridic de care Mittler face atîta caz. Dar oricît ar fi de adevărat că Goethe nu a ajuns niciodată la un discernămînt pur privitor la componenta morală a acestei legături, nu s-a gîndit niciodată să întemeieze căsătoria pe dreptul matrimonial. Nu s-a îndoit însă niciodată că, la nivelul ei cel mai profund și cel mai tainic, căsătoria este morală. Spre deosebire de Mittler, ceea ce vrea să pună în lumină în modul de viață al contelui și al baronesei este mai puțin imoralitatea, cît vidul. Asta reiese limpede din faptul că ei nu sînt conștienți nici de caracterul moral al raportului actual dintre ei, nici de natura juridică a raporturilor din care s-au desprins. – Subiectul *Afinităților elective* nu este căsătoria. Nicăieri în carte nu apare puterea ei morală. De la bun început ea este pe cale de dispariție, ca plaja sub apele fluxului. Aici căsătoria nu este o problemă morală și nici una socială. Nu este o formă de viață burgheză. În destrămarea sa, apare ca fenomen tot ce este omenesc și miticul singur rămîne esență.

Aparențele contrazic, firește, toate acestea. Conform lor, o căsnicie dă dovadă de cea mai înaltă formă de spiritualitate atunci cînd chiar destrămarea sa nu afectează cu nimic moravurile celor implicați. Dar în sfera moravurilor, noblețea se raportează la relația dintre o persoană și modul ei de expresie. Noblețea este pusă sub semnul întrebării atunci cînd expresia nobilă nu corespunde persoanei. Această regulă, pe care ar fi eronat s-o considerăm de o valabilitate nelimitată, se extinde și dincolo de sfera moravurilor. Dacă există în mod incontestabil domenii de expresie în care validitatea conținuturilor este independentă de cei care le manifestă, chiar dacă aceștia sînt superiori tuturor, condiția despre care vorbeam este ineluctabilă în domeniul libertății în sensul cel mai larg. Acestui domeniu îi

aparțin amprenta individuală a cuviinței, amprenta individuală a spiritului, tot ceea ce se numește cultură. Ea este atestată mai ales de cei care s-au familiarizat cu ea. Este asta într-adevăr conform cu situația lor? Libertatea ar aduce cu sine mai puține tergiversări, claritatea mai puțină tăcere, hotărârea mai puțină complezență. Cultura nu-și păstrează valoarea decât acolo unde este liberă să se ateste, după cum reiese limpede și din acțiunea romanului.

Actorii principali, persoane cultivate, sînt aproape total eliberați de orice superstiție. Dacă, din cînd în cînd, ea se manifestă la Eduard, asta se întîmplă doar la început și ia forma simpatică a credinței în semnele de bun augur; numai personajul mai banal al lui Mittler, în ciuda suficienței sale, dă dovadă de o teamă cu adevărat superstițioasă față de semnele de rău augur. Este singurul pe care o teamă superstițioasă, și nu pioasă, îl împiedică să pătrundă o dată cu ceilalți în incinta cimitirului, în timp ce prietenilor lui nu li se pare nici scandalos să se plimbe prin el, nici interzis să-i modifice aranjamentul. Fără nici un scrupul și fără a ține seama de nimic, aliniază pietrele de mormînt de-a lungul zidului bisericii și lasă pastorului, ca să semene trifoi pe el, terenul nivelat, peste care trece o cărare. Nu se poate închipui o desprindere mai caracteristică de tradiție decît a te atinge de mormintele strămoșilor care, sub pașii celor vii, sînt solul pe care se întemeiază nu numai mitul, dar și religia. Unde-i duce libertatea aceasta pe cei ce acționează astfel? Departe de a le deschide noi perspective, îi orbește față de realitatea imanentă a ceea ce le inspiră teamă. Și asta, pentru că le este improprie. Nimic altceva în afară de un atașament riguros față de ritual – care poate fi numit superstiție numai în cazul în care, rupt din contextul său adevărat, supraviețuiește în mod rudimentar – nu le poate asigura acestor oameni reper împotriva naturii în mijlocul căreia trăiesc. Încărcată cu puteri supraomenești, cum nu poate fi decît natura mitică, ea intră amenințătoare în joc. Ce altă putere decît a ei îl duce la pierzanie pe pastorul care cultivă trifoi pe pămîntul morților? Cine alta decît ea răspîndește o lumină spectrală asupra scenei înfrumusețate? Căci o astfel de lumină – în sensul cel mai propriu și cel mai explicit – domnește peste tot peisajul. Niciodată nu apare scaldat în plină lumină a soarelui. Și niciodată, nici măcar cînd se vorbește despre moșie, nu se spune nimic despre semănat sau despre diverse treburi agricole care nu sînt simple ornamente, ci asigură subzistența. Singura aluzie în acest sens – perspectiva culesului viei – ne îndepărtează de scena acțiunii și ne poartă pe moșia baroanei. Cu atît mai deslușit ne vorbește forța magnetică care vine din măruntaiele pămîntului. Cea la care se referea Goethe cînd spunea, poate în aceeași perioadă, în *Teoria culorilor*, că, pentru spectatorul atent, natura nu este “niciodată moartă sau mută; mai mult chiar, i-a dăruit un confident corpului pămîntesc rigid, un metal ale cărui părțicele infime ne dezvăluie ce se întîmplă în întreaga masă”. Personajele lui Goethe sînt aliate cu această forță și sînt tot atît de mulțumite cînd se joacă cu ceea ce se află sub pămînt, ca și atunci cînd se joacă cu ceea ce se află la suprafața lui. Și totuși, ce altceva sînt, în ultimă instanță, eforturile lor inepuizabile de a

înfrumuseța prin aranjamente acest joc decît schimbarea de decor pentru o scenă tragică? Astfel, o forță nevăzută se manifestă în mod ironic în existența nobilimii rurale.

Ea se exprimă la fel de bine atît prin intermediul elementului lichid, cît și prin intermediul elementului teluric. Nicicînd lacul nu și-a dezmințit natura malefică sub suprafața încremenită a oglinzii sale. O mai veche operă critică vorbește foarte semnificativ despre “destinul demonic care plutește peste acest lac de agrement”. Apa ca element haotic al vieții nu amenință aici cu valuri sălbatice care înghit oamenii, ci cu calmul enigmatic care îi lasă pradă pierzaniei. Acolo unde domnește destinul, îndrăgostiții sînt sortiți pierzaniei. Atunci cînd disprețuiesc binefacerile pămîntului ferm, îndrăgostiții cad pradă insondabilului care apare drept ceva primordial în apa stătătoare. Îi vedem literalmente vrăjiți de străvechea putere a acestor ape. Căci, în cele din urmă, reunirea apelor care înaintează treptat asupra uscatului are ca efect reconstituirea lacului de munte care altădată acoperea regiunea. În toate acestea, natura însăși este cea care, prin intermediul mîinii oamenilor, își face simțită prezența supraomenească. În fapt, chiar și vîntul, “care mîină barca spre platani”, “se stîrnește” (cum presupune reporterul de la “Kirchenzeitung” [“Ziarul bisericesc”] în mod batjocoritor) – “probabil la ordinul stelelor” (II, 13).

Oamenii înșiși nu pot fi decît martorii violenței naturii. Pentru că nu au scăpat în nici un fel de ea. Pe acest fapt se întemeiază în mod particular acel adevăr mai general potrivit căruia personajele unei opere literare nu pot fi niciodată supuse unei judecăți morale. Și asta nu din cauză că o astfel de judecată depășește, ca toate judecățile oamenilor, discernămintul omenească, ci, mai curînd, din cauză că baza însăși a unei astfel de judecăți interzice în mod incontestabil aplicarea ei la personaje fictive. Filosofiei morale îi revine sarcina stringentă de a dovedi că personajul literar este în același timp prea sărac și prea bogat pentru a fi supus judecății morale. Cea din urmă nu se aplică decît oamenilor. Personajele de roman se deosebesc de ei prin faptul că sînt întru totul prizonieri ai naturii. Și nu este interzis să ai opinii despre moravurile lor, ci să consideri acțiunea din punct de vedere moral. Întreprinderea lui [Karl Wilhelm Ferdinand] Solger și, mai tîrziu, a lui [Albert] Bielschowsky a constat în a emite vagi judecăți de gust, de ordin moral, pe care nimeni nu ar trebui să îndrăznească să le facă, chiar dacă ele inițial pot fi primite cu entuziasm. Personajul Eduard nu satisface pe nimeni. Dar analiza lui Cohen în expunerile din *Estetica* sa este mult mai profundă; pentru el nu are nici un sens să izolezi figura lui Eduard în ansamblul romanului. Inconsecvența și chiar bătărănia lui sînt expresia unei disperări fugitive într-o viață irosită. “El apare, de-a lungul întregii relații, exact așa cum i se descrie Charlottei: «În realitate, depind numai de tine». Nu capriciile Charlottei – care nu le are – îl transformă în jucărie, ci scopul final al afinităților electice către care, dincolo de orice șovăială, tinde natura lor centrală, înzestrată cu un centru ferm de gravitație.” De la început, personajele se află sub vraja afinităților electice. Dar acțiunea lor magică –

Goethe a înțeles-o într-un mod profund și bogat în presimțiri – nu creează un acord spiritual interior între ființe, ci doar o armonie naturală între straturile naturale mai profunde. Ele explică micile rateuri care afectează, fără excepție, asemenea combinații. Desigur, Ottilie se adaptează la cântatul din flaut al lui Eduard, dar el cântă fals. Desigur, Eduard suportă din partea Ottiliei, în timp ce citește, ceea ce nu ar fi suportat din partea Charlottei – dar este doar un obicei prost. Desigur, se întreține de minune cu Ottilie, dar ea nu spune nimic. Desigur, cei doi chiar suferă împreună, dar suferința pe care o împărtășesc este doar o migrenă. Aceste personaje nu sînt naturale, căci ființele omenești sînt – în stare naturală fabuloasă sau efectivă – copii ai naturii. Chiar pe culmile culturii, rămîn supuși forțelor pe care ea pretinde că le ține în frîu, deși oricînd se poate dovedi neputincioasă în fața lor. Asemenea forțe le-au lăsat intact simțul bunei-cuviințe, dar ei și-au pierdut simțul moral. Nu le judecăm aici purtarea, ci limbajul. Căci ei simt, dar sînt surzi, văd, dar sînt muți și își văd de drumul lor. Surzi în fața lui Dumnezeu și muți în fața lumii. Ei nu reușesc să dea seamă, dar nu din cauza acțiunilor lor, ci din cauza ființei lor. Sînt loviți de muțenie.

Nimic nu leagă omul mai mult de limbaj decît numele său. În nici o altă literatură nu există, probabil, o narațiune de dimensiunile *Afinităților electice* care să conțină atît de puține nume. Parcimonia numelor poate fi interpretată și altfel decît o face exegeza curentă, care se referă la preferința lui Goethe pentru personaje tipice. Ea ține, mai curînd, de esența unui ordin, ai cărui membri își trăiesc existența sub semnul unei legi fără nume, al unei fatalități care le umple viața de lumina lividă a unei eclipse solare. Toate numele, în afară de cel al lui Mittler, sînt nume de botez. Numele Mittler ["Mijlocitorul"] nu trebuie privit ca un joc copilăresc sau ca o aluzie la autorului, ci ca o construcție care caracterizează cu o siguranță incomparabilă esența celui pe care îl desemnează (1, 2). El trebuie privit ca un om al cărui amor-propriu face imposibilă separarea abstractă de aluziile sugerate de numele lui care, astfel, îl dezonorează. În povestire mai există șase nume în afară de al său: Eduard, Otto, Ottilie, Charlotte, Luciane și Nanny. Primul dintre ele este, într-o anumită măsură, fals. Este un nume arbitrar, ales pentru cît de plăcut sună (1, 3), și, în această trăsătură, se poate vedea o analogie cu deplasarea pietrelor de mormînt. În plus, de dublul său prenume se leagă și un semn prevestitor, pentru că inițialele sale, E și O, de pe una din cupele din tinerețea contelui o sortesc să devină un zălog al iubirii sale fericite (1, 9).

Bogăția de trăsături premonitive și paralele din roman nu a scăpat nici unui critic. Ea a fost îndelung și suficient apreciată ca expresia cea mai exactă a genului acestui roman. Cu toate acestea, independent de exegeza sa, gradul de profunzime la care această expresie a pătruns întreaga operă pare să nu fi fost perceput niciodată pe deplin. Numai atunci cînd aducem la lumină și considerăm cu atenție aceste trăsături, devine limpede că nu este vorba de o bizară predilecție a autorului sau de o simplă creștere a tensiunii. Numai la lumina zile devine mai precis ceea ce conțin ele în ge-

neral, și anume simbolismul morții. “De la bun început este clar că se va ajunge în domiciliu malefic”, se spune într-o stranie întorsătură de frază (care poate proveni din astrologie și nu apare în Dicționarul Grimm). În altă împrejurare, scriitorul se referă la sentimentul de “teamă” care îl cuprinde pe cititor o dată cu prăbușirea morală din *Afinități electice*. Se mai spune că pentru Goethe era important “cît de rapid și de inevitabil se producea catastrofa”. Cele mai ascunse elemente ale operei sînt purtătoare ale motivului morții. Dar numai limbajul acestui simbolism asumă fără efort sentimentul care îi este familiar acolo unde înțelegerii obiectuale a cititorului nu i se oferă decît frumuseți alese. Există pasaje rare în care Goethe dă cîte un indiciu pentru acest ultim tip de înțelegere și, în general, ele au fost singurele cărora li s-a acordat atenție. Toate sînt legate de episodul cupei de cristal care, deși sortită să fie spartă, este prinsă în cădere și rămîne intactă. Ofranda sacrificială adusă noii construcții, care va fi casa mortuară a Otiliei, este refuzată chiar la inaugurarea ei. Dar și aici, Goethe rămîne adeptul procedurii sale secrete, atribuind gestul care împlinește ceremonialul unei bucurii exuberante. Mai explicite, cuvintele cu ecou masonic rostite la punerea pietrei de fundație a casei conțin un avertisment funebru: “Este o treabă serioasă și invitația noastră este serioasă, deoarece această solemnitate are loc în adîncuri. Aici, în interiorul gropii înguste, faceți-ne onoarea de a asista ca martori ai lucrării noastre de taină”. Chiar din păstrarea paharului, salutată cu bucurie, se naște marele motiv al orbirii. Eduard încearcă să-și însușească prin toate mijloacele tocmai acest semn al ofrandei care nu a fost acceptată. După petrecere, intră în posesia lui în schimbul unui preț foarte mare. Pe bună dreptate se spune într-o recenzie mai veche: “Ce ciudat și înfricoșător! Pe măsură ce semnele nebăgate în seamă se dovedesc adevărate, singurul băgat în seamă se arată a fi înșelător”. Și, într-adevăr, nu lipsesc semnele care nu sînt băgate în seamă. Primele trei capitole ale părții a doua sînt pline de pregătiri și conversații privitoare la mormînt. Este ciudat că, în decursul acestor conversații, apare exegeza frivolă, sau mai curînd banală, a dictonului *de mortuis nihil nisi bene*. “Am auzit pe unii întrebînd de ce despre morți se spune binele fără nici o rezervă, iar despre cei vii întotdeauna cu o anumită precauție. Li s-a răspuns: pentru că din partea celor dinții n-avem să ne temem de nimic, pe cînd cei din urmă ni se mai pot pune în cale” (II, 1). Ce ironic pare că se trădează, și aici, un destin prin care persoana care vorbește, Charlotte, va face experiența a două morți care îi vor sta în cale! Cele trei zile care prefigurează moartea sînt cele în care se sărbătoresc aniversările de naștere ale celor trei prieteni. Ca și așezarea primei pietre, de ziua Charlottei, ceremonia terminării construcției de ziua Otiliei nu se poate desfășura decît sub auspicii nefavorabile (I, 15). Nu se promite nici o binecuvîntare a locuinței. În schimb, de ziua lui, prietena lui Eduard sfințește liniștită mormîntul terminat. Atitudinea Otiliei față de capelă (II, 3), a cărei destinație rămîne, firește, încă necunoscută, se opune celei a Lucianeii față de mormîntul lui Mausolos (II, 4). Otilie îl emoționează profund pe constructor,

În vreme ce eforturile Lucianei de a-i trezi interesul într-o ocazie analoagă sînt zadarnice. Astfel jocul este la lumina zilei și seriozitatea rămîne secretă. Tot o asemănare ascunsă – care, o dată descoperită, devine și mai izbitoare tocmai pentru că a fost ascunsă – apare și în motivul casetei (II, 18). Cadoul făcut Ottiliei, care conține materialul pentru lințoliul ei (II, 18), corespunde cutiei în care arhitectul păstrează descoperirile sale din mormintele preistorice. Cea dintîi provine de la “comercianți și negustori de noutăți la modă”; despre a doua se spune că, prin felul în care era aranjat, conținutul ei era ca o “găteală” și “putea fi privit cu aceeași plăcere ca si petul unui negustor de noutăți”.

Nici corespondențele de acest fel – cele ale numerelor, cele ale simbolurilor mortuare – nu pot fi pur și simplu explicate, cum încearcă să o facă R. M. Meyer, cu ajutorul tipologiei construcției goetheene. Analiza își atinge ținta cînd se recunoaște caracterul fatal al acestei tipologii. Căci “eterna reîntoarcere a tot ce este identic”, așa cum se impune cu încăpăținare celor mai diverse sentimente, este semnul destinului, indiferent dacă este identic în viața mai multora sau dacă se repetă în cea a individului. Eduard oferă de două ori o jertfă destinului: prima este cupa de cristal și a doua – chiar dacă nu mai este voită – propria sa viață (II, 18). El însuși recunoaște această corelație: “O cupă pe care erau gravate inițialele noastre a fost aruncată în aer, cînd s-a pus piatra de temelie, și nu s-a spart; cineva a prins-o și acum se află la mine. Așa că mă voi substitui cupei, mi-am spus cu voce tare, după multe ore de îndoială petrecute în acest loc singuratic, și voi fi eu însumi semnul care va arăta dacă vom fi reuniți sau nu. Pornesc în căutarea morții nu ca unul care și-a pierdut mințile, ci ca unul care speră să trăiască” (II, 12). Tot astfel, acea tendință către tipic ca principiu estetic se regăsește și în zugrăvirea războiului în care se aruncă Eduard (I, 18). Dar chiar și aici se pune întrebarea dacă Goethe nu a tratat războiul într-un mod atît de general și pentru că avea în fața ochilor detestatul război împotriva lui Napoleon. Oricum ar fi, această tipologie nu trebuie privită doar ca un simplu principiu estetic, ci, în primul rînd, ca un motiv al ființei care este supusă destinului. Autorul prezintă de-a lungul întregii opere această existență fatală care cuprinde naturile vii într-o corelație de vini și ispășiri. Ea nu este însă comparabilă cu existența vegetală, așa cum pare să creadă Gundolf. Nu, în nici un caz nu “prin analogie cu raportul dintre germen, floare și fruct trebuie privită concepția lui Goethe din *Afinități elective* despre lege, destin și caracter”. Nici cea a lui Goethe, nici a altcuiva care știe ce spune. Căci destinul (caracterul este altceva) nu afectează viața unor plante nevinovate. Nimic nu este mai departe de el. În schimb, destinul se desfășoară inexorabil în viața celui vinovat. Destinul este relația de vinovăție dintre cei vii. Aceasta este impresia lui [Karl Friedrich] Zelter despre romanul lui Goethe, atunci cînd îl compară cu *Die Mitschuldigen* [*Complicii*] și spune despre comedie: “Nu produce un efect agreabil tocmai pentru că bate la toate ușile, pentru că îi atinge și pe cei buni; de aceea am comparat-o cu *Afinități elective*, în care, de asemenea, și

cei mai buni au ceva de ascuns și se simt vinovați pentru că s-au abătut de la calea cea dreaptă”. Fatalul nu poate fi caracterizat mai exact. Și astfel apare în *Afinități electice*, ca vina care este transmisă ereditar și afectează viața: “Charlotte dă viața unui copil (I, 9). Copilul se naște din minciună. Însemnele minciunii sînt trăsăturile lui care seamănă cu cele ale căpitanului și ale Ottiliei. Ca vlăstar al acestei minciuni, este condamnat la moarte. Căci numai adevărul este esențial. Vina pentru moartea lui trebuie s-o poarte cei care, vinovați de o existență fără adevăr interior, nu au ispășit-o prin stăpînirea de sine: Ottilie și Eduard. Cam asta ar fi, aproximativ, schema naturală-filosofică-etică pe care Goethe a schițat-o în vederea capitolelor finale”. Ipoteza lui Bielschowsky este incontestabil adevărată în această privință: în conformitate cu ordinea destinului, copilul care stă sub semnul ei din clipa în care se naște nu ispășește vechiul conflict interior, ci, moștenind vina, trebuie să piardă. Nu este vorba de o culpă morală – căci cum ar putea s-o comită copilul? –, ci de una de tip natural, căreia oamenii îi cedează nu prin acțiuni și decizii, ci pentru că pierd timpul și nu fac altceva decît să petreacă. Cînd, neacordînd atenție umanului, ei se lasă pradă puterilor naturii, viața naturală din om, care-și păstrează inocența numai în măsura în care se raportează la ceva mai înalt, trage omenescul în jos. O dată cu dispariția vieții supranaturale a omului, viața sa naturală se încarcă de vinovăție, chiar dacă nu comite nici o acțiune imorală. Asta se întîmplă pentru că acum ea este prizoniera simplului fapt de a trăi, care la om se manifestă ca vinovăție. El este expus nenorocirilor pe care vina le atrage asupra lui. În măsura în care orice pornire aduce după sine o nouă vină, orice faptă atrage dezastrul asupra sa. Aceasta este semnificația vechiului motiv legendar al omului prea fericit, care, dînd cu prea multă generozitate, se lasă tot mai mult înlănțuit de *fatum*. Comportamentul cuiva care se lasă orbit este identic.

Cînd omul a ajuns la un nivel atît de jos, pînă și viața lucrurilor aparent moarte capătă puteri: Gundolf atrage pe bună dreptate atenția asupra semnificației lucrurilor neînsuflețite în derularea povestirii. Această relație care leagă toate lucrurile cu viața este însuși criteriul lumii mitice. Dintre ele, primul a fost întotdeauna casa. Și astfel, în vreme ce construcția casei se încheie, împlinirea destinului este tot mai aproape. Punerea pietrei de temelie, sărbătorirea ridicării acoperișului și mutarea în noua locuință sînt tot atîția pași pe calea pierzaniei. Casa se înalță izolată, în jur nu se vede nici o așezare omenească și este aproape goală cînd cei care o vor locui se mută în ea. Pe balcon, Charlotte, care este absentă, i se arată prietenei sale îmbrăcată toată în alb. Să ne gîndim și la moara din inima umbroasă a pădurii, acolo unde Eduard și Ottilie s-au întîlnit pentru prima oară în aer liber. Moara este un vechi simbol al lumii subterane. Poate că această semnificație se datorează chiar actului de a măcina, a cărui natură este să dizolve și să transforme.

În acest decor, triumful violențelor declanșate de ruptura căsătoriei este asigurat. Căci ele sînt totuna cu forțele destinului. Căsătoria pare a fi

un destin mai puternic decât alegerea pe care o fac cei care se iubesc. În studiul său despre Winckelmann, Goethe definește astfel această antiteză: "Trebuie să perseverăm acolo unde ne-a așezat destinul mai curînd decât alegerea noastră. Să rămînem atașați de un popor, un oraș, un principe, un prieten, o femeie, să ne fie punct de referință, să nu acționăm decât în vederea acestui scop, să renunțăm la totul și să îndurăm totul pentru el, iată ceea ce este demn de stimă". Din această perspectivă fatală, orice alegere este "oarbă" și duce orbește la dezastru. Statutul care a fost încălcat îi opune alegerii o rezistență destul de puternică pentru a pretinde sacrificiul, care singur poate ispăși adulterul. Simbolismul morții se împlinește, așadar, prin acest destin, sub forma mitică originală a sacrificiului. Iar acesta este destinul pe care Ottilie este menită să-l îndeplinească, încă din prima pagină a cărții. Într-un studiu foarte apreciat de Goethe, [Rudolf] Abeken o descrie pe Ottilie ca pe o "maiestuoasă figură" vie a împăciuitoarei, "copleșită de durere", "adînc mîhnită", "cu inima străpunsă de paloș". Într-un articol tot atît de prețuit de Goethe, Solger are formule la fel de comode: "Ottilie este un adevărat copil al naturii și, în același timp, victima sa". Cu toate acestea, folosind acest limbaj, cei doi critici au scăpat din vedere conținutul adevărat al *Afinităților elective*; ei nu se sprijină, de fapt, decât pe natura eroinei, deși luarea în considerare globală a romanului le-ar fi permis să interpreteze cu certitudine moartea Ottiliei ca pe un act de sacrificiu. Faptul că moartea ei este un sacrificiu mitic – dacă nu în atenția autorului, atunci în cea mult mai clară a cărții – se dovedește evident de două ori. În primul rînd, nu numai că autorul dăunează perfecțiunii formale a romanului atunci cînd învăluie în obscuritate o decizie pe care aproape nimic în ființa cea mai adîncă a Ottiliei nu te face s-o presimți, dar însuși modul în care o duce la capăt, direct și aproape brutal, pare să contrasteze cu tonul general al operei. În plus, ceea ce disimulează acea obscuritate este pus în plină lumină în restul romanului, iar intuițiile cele mai profunde care ni se dezvăluie fac sacrificiul posibil, ba, mai mult, chiar necesar. Astfel, nu este suficient să spunem că Ottilie piere ca "victimă a destinului" – și cu atît mai puțin că "se sacrifică" –, ci trebuie afirmat cu mai multă hotărîre și precizie că prin sacrificiul ei ispășește vina celorlalți. Căci ispășirea, în sensul lumii mitice pe care o evocă autorul, a însemnat întotdeauna moartea celui nevinovat. De aceea, deși se sinucide, Ottilie moare ca o martiră, lăsînd în urma ei moaște făcătoare de minuni.

Nicăieri, desigur, miticul nu este cel mai înalt conținut reic, dar pretutindeni se raportează riguros la cel din urmă. În această calitate, Goethe îl așază la temelia romanului său. Miticul este conținutul reic al acestei cărți: conținutul apare ca un joc de umbre mitice costumate în personaje contemporane. Este foarte tentant să faci o apropiere între o astfel de viziune stranie și ideea pe care o avea Goethe despre opera sa. Asta nu înseamnă că demersul critic trebuie să urmeze calea trasată de declarațiile autorului; dar

cu cît critica se îndepărtează de ele, cu atît mai puţin va putea evita să le înţeleagă aşa cum înţelege opera, adică pornind de la aceleaşi resorturi ascunse. Nu acesta constituie, bineînţeles, unicul principiu al unei astfel de înţelegeri. Trebuie ținut cont aici şi de consideraţiile biografice, care nu intră nici în sfera comentariului, nici în cea a criticii. Observaţiile lui Goethe despre acest roman sînt motivate şi de strădania sa de a veni în întîmpinarea judecăţilor contemporanilor săi. Ar fi indicat să aruncăm o privire asupra celor din urmă, chiar dacă o astfel de referinţă nu corespunde interesului nostru cel mai imediat. Printre vocile contemporanilor, le putem neglija pe cele ale criticilor – de cele mai multe ori anonime – care au salutat apariţia romanului cu admiraţia contemporană datorată încă de atunci, se pare, oricărei scrieri goetheene. Importante sînt judecăţile deosebit de pregnante care au rămas legate de numele unor comentatori individuali eminenţi. Dar asta nu înseamnă că ei sînt atipici. Dimpotrivă, cei mai remarcabili dintre ei au fost primii care au îndrăznit să spună cu voce tare ceea ce alţii, de calibru inferior, refuzau să admită, din respect faţă de autor. Goethe a fost totuşi conştient de atitudinea publicului său, căreia i-a păstrat o amintire vie şi amară, după cum îi scrie lui Zelter în 1827, evocînd modul în care publicul “fusese tulburat” de *Afinităţile elective* ca de “contactul cu cămaşa lui Nessus”. Speriaţi, dezorientaţi, într-o anumită măsură chiar stupefiaţi, cititorii se confruntau cu o carte în care credeau că trebuie să caute un mijloc de evaziune din confuziile propriilor lor vieţi, fără să dorească să se scufunde, uitînd de sine, în esenţa altor vieţi. Aprecierile Doamnei de Staël din *De l'Allemagne* ilustrează acest tip de reacţie: “Nu se poate nega că în această carte există ... o înţelegere profundă a sufletului omenesc, dar este o înţelegere descurajatoare; viaţa este reprezentată ca un lucru destul de lipsit de valoare indiferent de cum este trăită; tristă cînd o aprofundezi, agreabilă cînd evadezi din ea, predispusă la maladii morale pe care trebuie să le vindeci dacă poţi şi de care mori dacă nu poţi să le vindeci”. Ceva asemănător pare să reiasă şi mai categoric din fraza laconică a lui Wieland (dintr-o scrisoare a cărei destinatară este necunoscută): “Îţi mărturisesc, dragă prietenă, că am citit această operă într-adevăr înspăimîntătoare cu o profundă compasiune”. Motivele concrete ale acestei aversiuni, de care nu aveau cum să fie conştienţi cei cărora cartea le provocase o stupefacţie moderată, reies cu o claritate izbitoră din verdictul partidului clerical. Fanaticilor clăvăzători din rîndurile lui nu aveau cum să le scape tendinţele evident păgîne. Căci, deşi autorul a sacrificat fericirea îndrăgostiţilor forţelor întunericului, un instinct sigur nu are cum să nu simtă lipsa aspectului divin, transcendent, al desfăşurării. Nu era suficient că Eduard şi Otilie merg la pieire în această viaţă; ce garanţie exista că nu vor triumfa într-o alta, superioară? Nu la asta părea că se referă Goethe în ultimele cuvinte cu care se încheie romanul (II, 18)? Din acest motiv, F. H. Jacobi numeşte romanul “înălţarea la ceruri a poftelor diavoleşti”. Cu un an înaintea morţii lui Goethe, Hengstenberg formulează probabil cea mai amplă critică la adresa cărţii în “Kirchenzeitung”, organul Bisericii Evanghelice. Susceptibilitatea sa exacerbată,

lipsită de orice spirit, oferă un adevărat model de polemică perfidă. Dar pe toate acestea le depășesc cele scrise de Zacharias Werner. În perioada convertirii sale, Werner era omul căruia nu aveau cum să-i scape sumbrele tendințe rituale din desfășurarea romanului. Pe lângă vestea convertirii sale, el i-a trimis lui Goethe sonetul intitulat *Afinități elective* – o scriere pentru care expresionismul nu a putut găsi un echivalent la fel de reușit, în scrisoare sau în poem, nici după o sută de ani. Goethe a realizat destul de târziu cu cine are de-a face și acest document memorabil a marcat sfârșitul corespondenței dintre ei. Iată sonetul:

Die Wahlverwandschaften

Vorbei an Gräbern und an Leichensteinen
Die schön verummt die sichre Beut' erwarten
Hin schlängelt sich der Weg nach Edens Garten
Wo Jordan sich und Acheron vereinen.

Erbaut auf Tribsand will getürmt erscheinen
Jerusalem; allein die grässlich zarten
Meernixe, die sechstausend Jahr schon hartten,
Lechzen im See, durch Opfer sich zu reinen.

Da kommt ein heilig freches Kind gegangen,
Des Heiles Engel trägt, den Sohn der Sünden,
Der See schlingt alles! Weh' uns! – Es war Scherz!

Will Helios die Erde denn entzünden?
Er glüht ja nur sie liebend zu umfassen!
Du darfst den Halbgott lieben, zitternd Herz!²

Tocmai din aceste laude și critici nebunești și lipsite de demnitate pare să reiasă faptul că pentru contemporanii lui Goethe conținutul mitic al romanului era prezent, nu la nivelul viziunii, ci la cel al sentimentului. Astăzi lucrurile stau altfel, deoarece tradiția de un secol și-a îndeplinit funcția și a făcut aproape imposibilă cunoașterea originară. Dacă, în zilele noastre, cititorul este cuprins, în fața unei opere goetheene, de un sentiment straniu sau de ostilitate, va păstra o tăcere jenată și nu își va exprima impresia adevărată. – Goethe i-a salutat cu bucurie nedisi-

2. "Pe lângă morminte și pietre funerare / Care, frumos deghizate, își așteaptă prada sigură, / Șerpuiește drumul spre grădina Edenului / Unde se unesc Iordanul și Aheronul. // Înălțat pe nisip mișcător, Ierusalimul vrea să pară / Falnic; doar hidos de tandrele / Nixe ale mării, care au adăstat de șase mii de ani, / Tinjesc în lac după un sacrificiu purificator. // Dar iată vine un copil de-o sfință obrăznicie, / Fiu al păcatului, purtat de îngerul mîntuirii, / Lacul înghite tot! Vai nouă! – A fost o glumă! // Vrea Helios să dea foc pămîntului? / Nu, arde doar să-l îmbrățișeze dragăstos! / Poți să-l iubești pe semizeu, inimă tremurîndă!"

mulată pe cei doi care și-au ridicat vocea, chiar dacă nu foarte tare, împotriva judecății comune. Solger a fost unul dintre ei, iar Abeken celălalt. Goethe nu s-a lăsat pînă cînd cuvintele binevoitoare ale celui din urmă nu au luat forma unui studiu critic destinat publicării. În ele a găsit acel element uman pe care romanul îl pune în mod deliberat în lumină. Nimeni nu pare să fi fost atît de lipsit de clarviziune ca Wilhelm von Humboldt față de conținutul fundamental al cărții. El a emis următoarea judecată bizară: "Constat mai ales absența flagrantă a destinului și a necesității interioare".

Goethe avea două motive de a nu urmări în tăcere conflictul de opinii. În primul rînd, trebuia să-și apere opera. Și, în al doilea, trebuia să-i păstreze misterul. Ambele contribuie în a da propriilor sale explicații un caracter cu totul diferit de cel al unei exegeze. Ele au o componentă apologetică și una mistificatoare, care se unesc în mod desăvîrșit în textul esențial, care s-ar putea intitula fabula renunțării. Pentru Goethe ea a fost mijlocul de a împiedica accesul cunoașterii. În același timp, putea sluji și ca o apărare față de numeroasele atacuri filistine. Așa reiese și din declarația făcută de Goethe într-o conversație relatată de [Friedrich Wilhelm] Riemer, care urma să fixeze imaginea tradițională pe care și-o vor face cititorii despre roman. Iată ce spune Goethe: lupta dintre morală și înclinațiile afective "are loc în spatele scenei și este evident că a început mai demult. Oamenii se comportă ca niște persoane alese care salvează aparențele, în ciuda sfîșierilor lor interioare. - Conflictele morale nu s-au pretat niciodată la reprezentări estetice. Pentru că morală ori învinge, ori este învinsă. În primul caz, nu se știe ce a fost reprezentat sau de ce; în al doilea, este rușinos să asisti la un asemenea spectacol. Căci, în cele din urmă, într-un moment sau în altul, simțurile trebuie să triumfe asupra moralului, și spectatorul nu acceptă tocmai acest moment și pretinde unul și mai șocant, pe care un al treilea continuă să-l eludeze, în măsura în care este din ce în ce mai moral. - În astfel de reprezentări, simțurile sînt întotdeauna învingătoare, dar pedepsite de destin, adică de natura morală care își va salva libertatea prin moarte. - Astfel, Werther trebuie să se împuște, după ce s-a lăsat înfrînt de propriile sale simțuri. Tot așa, atît Otilie, cît și Eduard trebuie să dea dovadă de putere sufletească [χαρτερπieren], după ce au lăsat frîu liber înclinațiilor lor. De-abia acum morală își sărbătorește triumful". Lui Goethe îi plăcea să se laude cu astfel de formulări ambigue, ca și cu orice tip de draconism pe care îl afișa în conversațiile pe această temă, după ce acordase un loc atît de generos delictului juridic care consta în pîngărirea căsătoriei, vinei mitice, ispășirii sale înfățișate prin moartea eroilor. Numai că în realitate această moarte nu înseamnă ispășirea profanării căsătoriei, ci, mai curînd, eliberarea din capcanele ei. Numai că, în ciuda cuvintelor mari, nu are loc nici un conflict, vizibil sau tainic, între datorie și înclinație. Numai că aici morală nu cunoaște nici o izbîndă, ci doar înfrîngeri. Așadar, conținutul moral al operei apare la un nivel mult mai profund decît cel sugerat de cuvintele lui Goethe. Ele sînt doar niște subterfugii care nu sînt nici

posibile, nici necesare. Căci explicațiile lui nu sînt insuficiente numai cînd opun simțurile moralei, dar sînt evident nevalabile, deoarece exclud conflictul moral interior ca obiect al creației literare. Altfel, ce ar mai rămîne din dramă și chiar din roman? Indiferent de modul în care este interpretat conținutul moral al operei, ea nu conține nici o *fabula docet* [fabula ne învață] și critica doctă care îi nivelează abisurile și culmile pentru a o reduce la o fadă lecție de renunțare este departe de ținta ei. În plus, după cum a observat foarte corect Alfred de Mézières, Goethe atribuia unei astfel de atitudini o tendință epicureică. De aceea, confesiunea din *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* [Correspondența lui Goethe cu un copil] are o notă mult mai profundă și este greu de acceptat că putea să fi fost inventată de Bettina [Brentano], căreia, în multe privințe, romanul i-a rămas străin. Bettina spune că în cartea lui “Goethe și-a luat sarcina de a aduna, ca într-o urnă funerară, în destinul pe care l-a imaginat, lacrimile vărsate din cauza atîtor lucruri neglijate”. Dar ceva ce ai neglijat nu poate fi, în nici un caz, ceva la care ai renunțat. Așadar, probabil că nu renunțarea a fost de primă importanță pentru Goethe în atîtea relații din viața sa, ci mai curînd faptul că le-a neglijat. Și numai atunci cînd și-a dat seama de faptul că nu regăsești ceea ce ai neglijat, că neglijența este ireversibilă, a apărut renunțarea, ca o ultima tentativă de a cuprinde cu ajutorul sentimentului ceea ce s-a pierdut. Poate că asta este valabil și pentru Minna Herzlieb.

Este inutil să vrem să înțelegem *Afinitățile elective* pornind de la cele spuse de autor despre carte. Căci scopul lor este tocmai să împiedice accesul demersului critic. Motivul principal nu este dorința de a se apăra împotriva prostiei, ci efortul de a face să treacă neobservat tot ce contrazice propria explicație a autorului. Goethe a vrut să păstreze misterul tehnicii romanului, pe de o parte, și, pe de alta, al temelor lui veritabile. Domeniul tehnicii creatoare se situează, în opera însăși, la limita dintre două niveluri, dintre care unul mai superficial, care se oferă tuturor privirilor, și altul, mai profund, care rămîne secret. Tehnica goetheană, așa cum conștientizase autorul, așa cum o recunoscuse critica contemporană în trăsăturile sale esențiale, atinge desigur conținutul reic al romanului, dar constituie, în același timp, și frontiera protectoare față de conținutul de adevăr de care nu puteau fi pe deplin conștienți nici autorul însuși și nici criticii din vremea sa. În tehnică, care – spre deosebire de formă – nu este determinată de conținutul de adevăr, ci în mod decisiv și exclusiv de conținuturile reice; celor din urmă li se acordă cu necesitate atenție. Căci pentru scriitor reprezentarea conținutului reic este enigma pe care trebuie s-o rezolve cu ajutorul tehnicii. Astfel, în opera sa, Goethe a putut să pună în relief forțele mitice prin intermediul tehnicii. Dar nici el, nici spiritul timpului său nu au sesizat semnificația lor ultimă. Autorul a vegheat însă asupra tehnicii ca asupra secretului artei sale. La asta pare că se referă cînd declară că, scriind romanul, a urmărit o idee. Se poate înțelege că este vorba de o idee tehnică. Altfel, nu am ști cum să interpretăm urmarea pasajului, în care Goethe pune sub semnul întrebării valoarea procedului. În schimb, se

poate înțelege infinita subtilitate, pe care o ascunde bogăția relațiilor din carte, pusă cândva sub semnul îndoielii de către autor. “Sper că veți regăsi modul și maniera mea de a scrie dintotdeauna. Am pus multe și am ascuns câte ceva în carte. Fie ca acest secret dezvăluit să vă facă plăcere și dumneavoastră”, îi scrie Goethe lui Zelter. În același sens, se laudă cu faptul că romanul conține mult mai mult “decît ar putea pricepe cineva la o singură lectură”. Mai grăitoare însă decît orice altceva este distrugerea ciomelor. Nu poate fi o coincidență faptul că nu s-a păstrat nici măcar un fragment din ele. Este mai curînd evident că autorul a făcut să dispară, în mod deliberat, orice indiciu care ar fi dat la iveală tehnica de construcție a cărții. – Cînd existența conținuturilor reice este ascunsă astfel, și esența lor este ascunsă. Orice semnificație mitică pretinde secretul. De aceea, Goethe afirma cu multă siguranță, tocmai cu privire la această operă, că ficțiunea, ca și evenimentul real, își pretinde drepturile. De fapt, în sensul ironic al formulării, asemenea drepturi nu se cuvin aici actului creator, ci mai curînd creaturii, adică stratului materiei mitice a operei. Goethe, care era convins de acest lucru, a putut rămîne inaccesibil pe pozițiile sale, ce-i drept, în interiorul operei sale, și nu dincolo de ea, așa cum reiese din ultimele rînduri ale lui Humboldt: “Dar, de fapt, lui nu-i poți spune toate astea. Nu este liber față de propria sa creație și amuțește la cel mai mic reproș”. Astfel înfrunta Goethe la bătrînețe orice critică – ca un olimpian. Nu în sensul de *epitheton ornans* vid sau de personaj cu aspect frumos, pe care i-l dau modernii. Această expresie, atribuită lui Jean Paul, desemnează natura întunecată, cufundată în sine, mitică, aceea care, cu o rigiditate mută, stă în centrul artei lui Goethe. Asemenea unui olimpian, a pus temelia operei și, cu formulări laconice, a ferecat cavoul.

În această penumbră, ochiul întrezărește ce este mai ascuns la Goethe. La lumina zilei, nu se puteau distinge acele trăsături și conexiuni care astfel apar mult mai limpede. În schimb, numai datorită lor dispar treptat falsele aparențe paradoxale ale vechii exegeze. De asemenea, numai astfel apare unul din motivele fundamentale al cercetării goetheene a naturii. Ea se întemeiază pe o ambiguitate – uneori naivă, alteori foarte bine gîndită – a conceptului de natură, care, la Goethe, desemnează atît sfera fenomenelor ce pot fi percepute, cît și cea a arhetipurilor ce pot fi intuite. Dar nicăieri autorul nu a reușit să justifice această sinteză. În loc să întemeieze identitatea dintre cele două sfere pe baze filosofice, încearcă zadarnic să-i furnizeze în mod empiric bazele experimentale. Deoarece nu a definit “adevărata” natură în termeni conceptuali, nu a pătruns niciodată în centrul fertil al unei intuiții care i-ar fi permis să descopere, sub aparențele naturale și așa cum o presupunea în operele de artă, prezența “adevăratei naturi” ca fenomen original. Solger a observat această relație care există tocmai între *Afinități elective* și cercetarea goetheană a științelor naturii, pe care Goethe însuși o subliniază atunci cînd declară: “*Teoria culorilor* mi-a rezervat unele surprize... Dumnezeu știe că nu aveam dinainte nici o așteptare bine definită cu privire la ea; credeam doar că, în general, voi da numai peste simple

experimente. Ei bine, este o carte în care natura a devenit vie, umană și apropiată. Mi se pare că aruncă o anumită lumină și asupra *Afinităților elective*". Și din punct de vedere cronologic *Teoria culorilor* este apropiată de cea din urmă lucrare. Este limpede că studiile lui Goethe despre magnetism sînt într-un raport strîns cu *Afinitățile*. Această înțelegere care ar fi trebuit, credea el, să confere un brevet de autenticitate operei sale, a contribuit enorm la indiferența lui față de critică. Nău era nevoie de critică. Natura fenomenului original era etalonul de măsură; fiecare dintre operele lui era, față de ea, într-un raport care putea fi perceput. Dar, deoarece însăși noțiunea despre natură rămînea ambiguă, fenomenul original ca arhetip a devenit de mult prea multe ori natură, în sens exemplar. Această viziune nu s-ar fi impus niciodată dacă Goethe ar fi ieșit din echivoc, dacă și-ar fi dat seama că domeniul artei este singurul unde fenomenele originare pot fi percepute în mod adecvat ca idealuri, în vreme ce, în ordinea științifică, ideea care le reprezintă, chiar dacă explică obiectul percepției, nu va putea niciodată să-l transforme în intuiție. Fenomenele originare nu sînt niciodată preexistente artei, ci există în ea. Ele nu trebuie să slujească niciodată drept etalon de măsură. Dacă, prin această contaminare dintre pur și empiric, natura senzorială pare să revendice deja primul loc, chipul ei mitic triumfă în tabloul de ansamblu. Pentru Goethe asta nu înseamnă decît un haos de simboluri. Și ca atare și apar, de fapt, fenomenele originare în opera lui, amestecate printre celelalte, așa cum reiese în mod evident din poeziile din cartea *Gott und Welt [Dumnezeul și lumea]*. Autorul nu s-a străduit niciodată să stabilească o ierarhie a fenomenelor originare. Pentru spiritul său, bogăția formelor lor nu reprezintă altceva decît ceea ce reprezintă pentru urechea sa universul confuz al sunetelor. Această analogie poate fi completată cu descrierea pe care o face el însuși universului sonor în *Wissenschaftliche Studien [Studii științifice]* și care dezvăluie, mai mult decît oricare alta, spiritul în care privește natura. "Să închidem ochii, să ne destupăm urechile și să ne ascuțim auzul. De la suflarea cea mai lină pînă la zgomotul cel mai înfricoșător, de la sunetul cel mai simplu pînă la armonia cea mai sublimă, de la strigătul cel mai sălbatic al patimii pînă la cuvîntul cel mai blînd al rațiunii – toate sînt voci cu care vorbește numai natura, dezvăluindu-ne existența ei, energia ei, viața și raporturile sale, astfel încît un orb căruia i se refuză vasta lume a vizibilului poate percepe o lume infinit de vie în ceea ce aude." Cînd, în sensul extrem, pînă și "cuvîntul rațiunii" poate fi pus pe seama naturii, nu este de mirare că, pentru Goethe, gîndirea nu a putut pătrunde niciodată în întregime în imperiul fenomenelor originare. Astfel însă, nu și-a permis să traseze nici o limită. Cînd nu se fac distincții, existența se supune conceptului naturii, care se amplifică pînă devine monstruos, așa cum reiese din fragmentul din 1780. Nici la bătrînețe Goethe nu s-a dezis de tezele acestui text intitulat "Natura", care se încheie după cum urmează: "ea m-a adus aici, ea mă va duce de aici. Mă încredințez ei. Poate să facă ce vrea cu mine; chiar dacă mă va muștra, nu-și va urî niciodată opera. Nu eu am vorbit despre ea; ce este

adevărat și ce este fals, ea a spus tot. Totul este vina ei. Totul este meritul ei". În această viziune despre lume domnește haosul. Căci aici duce în cele din urmă viața mitului care, atunci când nu este ținută sub control și nu are limite, se impune ca unică forță în domeniul existenței.

Respingerea oricărei critici și idolatria naturii sînt formele mitice de viață din existența artistului. Îndrăznim să spunem că din epitetul "olimpian" se poate deduce cît de pregnantă sînt ele la Goethe. În același timp, expresia desemnează și elementul luminos din esența miticului. Dar acestuia îi corespunde și ceva tenebros, care aruncă o umbră grea asupra existenței omului. Urmele sale se recunosc în *Poezie și adevăr* [*Dichtung und Wahrheit*]. Cel mai puțin vizibile sînt însă în confesiunile lui Goethe. Numai conceptul de "daimonic" se înalță, ca un monolit neșlefuit pe suprafața lor plană. Cu acest concept, Goethe introduce ultima parte a autobiografiei sale. "Pe parcursul acestei expunerii biografice, s-a putut urmări în detaliu cum copilul, băiatul, tînărul a încercat să se apropie pe mai multe căi de suprasensibil: întîi a fost atras de religia naturală, apoi a îndrăgit una pozitivă, pe urmă, retrăgîndu-se în sine, și-a încercat propriile puteri și, în fine, s-a dedicat bucuros religiei universale. Pe cînd rătăcea ici și colo prin spațiile intermediare; căutînd și privind în jurul său, a întîlnit diverse lucruri care nu aparțineau nici uneia dintre aceste zone și a ajuns să fie din ce în ce mai convins că ar fi mai bine să-și întoarcă privirea de la ceea ce este colosal și de necuprins. – A crezut că descoperă în natură, în cea însuflețită și în cea neînsuflețită, în cea vie și în cea moartă, ceva care nu se manifesta decît în contradicții și care, prin urmare, nu se putea traduce în concepte și, cu atît mai puțin, în cuvinte. Nu era de natură divină, căci părea irațional; nu era de natură umană, căci era lipsit de judecată; nu era diabolic, căci era benefic; nu era angelic, căci uneori dădea semne de bucurie răutăcioasă. Era ca întîmplarea, căci era lipsit de logică; ținea și de providență, căci sugera corelații. Putea trece peste tot ce pentru noi înseamnă limită; părea că dispune după bunul ei plac de elementele necesare existenței noastre, contractînd timpul și extinzînd spațiul. Se complăcea numai în imposibil și respingea disprețuitor posibilul. – Voi numi această esență, care părea să se infiltreze în toate celelalte, separîndu-le și contopindu-le, «daimonică», după pildă anticilor și a altora care observaseră ceva asemănător. Am încercat să mă salvez de acest lucru înspăimîntător" (I, 20). Nu mai trebuie atrasă atenția asupra faptului că aceste cuvinte exprimă, după mai mult de treizeci și cinci de ani, aceeași experiență a unei ambiguități insesizabile a naturii care fusese descrisă în renumitul fragment. Ideea daimonicului, care apare din nou, în chip de concluzie la citatul din *Egmont*, în *Poezie și adevăr* și la începutul primei strofe a cîntului orfic din *Urworte* [*Cuvinte originare*], va fi o componentă a viziunii lui Goethe de-a lungul întregii sale vieți. Ea apare și în ideea de destin din *Afinități electice*; iar dacă mai este nevoie de intermediar între cele două, atunci nici cea care de milenii închide cercul nu lipsește la Goethe. *Cuvintele originare* se referă în mod evident, așa cum memoriile se referă în mod aluziv, la astrologie, ca

la canonul gândirii mitice. *Poezie și adevăr* se încheie cu o raportare la daimonic și începe cu o aluzie la astrologie. Nici din viața lui Goethe nu par să fi lipsit considerațiile astrologice. Horoscopul lui Goethe, pe care l-a făcut pe jumătate în glumă, pe jumătate în serios [Franz] Bolle, în *Sternglaube und Sterndeutung* [*Credința în stele și interpretarea ei*; Leipzig și Berlin, 1918], conține o referință la această tulburare a existenței sale. "Iar faptul că ascendentul îl urmează îndeaproape pe Saturn și se află în nefastul Scorpion îi umbrește întrucîtva viața; semnul zodiacal care este considerat «enigmatic», în conjuncție cu natura ascunsă a lui Saturn, va produce cel puțin o fire destul de disimulată la bătrînețe; în plus" – și asta anticipează ceea ce va urma – "semnul zodiacal al Scorpionului care se tîrăște pe pămînt și în care «planeta telurică» Saturn este în domiciliu, determină și acel pronunțat atașament față de lumea pămîntească, «cu organe apucătoare și pofte grosolane»."

"Am încercat să mă salvez de acest lucru înspăimîntător." Umanitatea mitică plătește cu prețul spaimii raporturile cu lumea daimonică. De această spaimă este adesea cuprins, în mod evident, și Goethe. În loc de a reduce manifestările ei la incidente izolate și anecdotice, de care biografii amintesc fără nici o tragere de inimă, ele trebuie puse într-o lumină care să arate cu o claritate teribilă violența forțelor străvechi în viața acestui om care, de altfel, nu ar fi devenit fără ele cel mai mare scriitor al nației sale. Spaima de moarte, care le include pe toate celelalte, este cea mai elocventă. Căci moartea este cea mai mare amenințare la adresa panarhiei informe a vieții naturale care constituie cercul magic al mitului. Aversiunea autorului față de moarte și față de orice se raportează la ea ia chipul superstiției extreme. Se știe foarte bine că nimeni nu avea voie să vorbească, în prezența lui, de moartea cuiva, dar este mai puțin cunoscut faptul că nu s-a apropiat niciodată de patul soției sale muribunde. Scrierile lui dezvăluie aceeași atitudine față de moartea propriului său fiu. Nimic nu este mai grăitor decît scrisoarea în care îi comunică pierderea sa lui Zelter și încheierea ei cu adevărat daimonică: "Și acum, peste morminte, înainte!" Acesta este sensul adevărat al cuvintelor atribuite lui Goethe pe patul de moarte; pentru ultima oară, viața mitului opune zădarnica sa aspirație către lumină tenebrei care se apropie. Fără această spaimă nu poate fi înțeles nici extraordinarul cult al propriei persoane, care îl caracterizează pe Goethe în ultima perioadă. *Poezie și adevăr*, jurnalele și caietele lui, editarea corespondenței cu Schiller, grija de a o publica și pe cea cu Zelter sînt tot atîtea strădanii de a zădărnici moartea. Mai clar încă, tot ce scrie despre supraviețuirea sufletului trădează dorința păgînă care, în loc să păstreze nemurirea cu titlul de speranță, o revendică ca pe o garanție. Așa cum în gândirea mitică nemurirea apare ca "o imposibilitate de a muri", în gândirea goetheană nemurirea nu reprezintă întoarcerea sufletului la patria lui adevărată, ci fuga din nelimitat în nelimitat. Mai ales din convorbirea după moartea lui Wieland, relatată de [J. D.] Falk, reiese că Goethe concepea nemurirea ca pe un fenomen na-

tural, ca pe ceva care era rezervat, parcă pentru a i se accentua inumanitatea, doar spiritelor superioare.

Mai mult decît oricare alt sentiment, frica are multe variante. Frica de moarte este însoțită de frica de viață, ca nota fundamentală de infinitele ei armonice superioare. Tradiția neglijează și trece iarăși sub tăcere jocul baroc al angoasei goetheene în fața vieții. Nu este interesată decît să facă un canon din Goethe și nu acordă nici o atenție acestei lupte chinuitoare dintre formele de viață care se dădea în interiorul său și pe care, e adevărat, el a știut s-o ascundă foarte bine. De aici singurătatea vieții sale și tăcerea sa, cînd sfidătoare, cînd dureroasă. În studiul său *Über den Goetheschen Briefwechsel [Despre corespondența lui Goethe]*, o descriere a perioadei timpurii de la Weimar, Gervinus arată cît de devreme s-a instalat această tăcere. El a fost primul și cel mai categoric dintre toți cei care au semnalat aceste fenomene din viața lui Goethe; chiar dacă modul în care le judecă este contestabil, rămîne probabil singurul care a simțit cît sînt de importante. De aceea nu a lăsat să treacă neobservate nici retragerea taciturnă în sine a lui Goethe din perioada tîrzie, nici grija dusă pînă la limita absurdului de a participa la conținutul reic al propriei lui vieți. Ambele dovedesc însă dubla lui frică față de viață: pe de o parte, față de acea putere expansivă care depășește sensibilul și, pe de alta, față de faptul că nu poate fi cuprinsă niciodată. Pentru Gervinus, momentul de cotitură hotărîtoare, care desparte opera tîrzie a lui Goethe de cea a perioadelor anterioare, este 1797. Începînd de la această dată opera sa cunoaște o schimbare la față; în ajunul călătoriei lui în Italia, într-o scrisoare către Schiller, evocă obiectele care, deși nu sînt "între totul poetice", i-au trezit o anumită stare poetică. "Am observat foarte atent obiectele care produc un astfel de efect și am constatat, spre surprinderea mea, că sînt, de fapt, simbolice", spune el. În simbol însă apare legătura necesară și indisolubilă dintre conținutul de adevăr și cel reic. Aceeași scrisoare continuă astfel: "Dacă, pe parcursul călătoriei, ne-am îndrepta atenția nu atît asupra a ceea ce este surprinzător, cît mai curînd asupra a ceea ce este semnificativ, am obține o frumoasă recoltă nu doar pentru noi, ci și pentru alții. Mai întîi, voi încerca să observ ceea ce este simbolic aici și, apoi, voi exersa mai ales în locuri necunoscute, pe care le văd pentru prima oară. Dacă această tentativă reușește, dacă, chiar fără dorința de a continua experiența pe o scară vastă, ne-am mulțumi să pătrundem în profunzimea lucrurilor în orice loc și în orice moment, am pleca cu o pradă suficient de bogată chiar și din țări și regiuni cunoscute". "Se poate spune", adaugă Gervinus, "că aproape toate scrierile lui Goethe din ultima lui perioadă sînt consacrate realizării acestui program. Unor experiențe, pe care pînă atunci le prezentase într-un mod sensibil, după toate regulile artei, le impune de-acum înainte criteriul unei anumite profunzimi spirituale, ceea ce-l face să se piardă adesea în abisal. Schiller și-a dat foarte bine seama de caracterul misterios și învăluit al acestei experiențe noi ... În opinia lui ar fi vorba de o exigență poetică fără

atmosferă poetică și fără obiect poetic. Ea privește, efectiv, mai puțin obiectul însuși și mai curînd semnificația lui pentru spirit.” Nimic nu caracterizează mai bine clasicismul decît această străduință de a cuprinde și, în același timp, de a relativiza simbolul în aceeași frază. Dar să urmărim continuarea textului: “Spiritul este cel care pare să impună limitele și, aici ca pretutindeni, distinge banalul de semnificativ nu prin alegerea subiectului, ci mai curînd prin tratarea lui. Ceea ce au însemnat pentru el cele două locuri despre care vorbește ar fi putut însemna orice stradă, orice pod, dacă și-ar fi concentrat mai mult atenția lăuntrică. – Dacă Schiller ar fi bănuț toate consecințele posibile ale acestui nou mod de a vedea lucrurile, ar fi șovăit să-și încurajeze prietenul să urmeze această cale; nu l-ar fi îndemnat să se angajeze total și nu l-ar fi asigurat, așa cum a făcut-o, că dacă privește astfel fiecare lucru unul cîte unul, va compune un univers ... În urma acestei corespondențe, Goethe începe să caute dosare și fișiere, ca să adune hîrtii oficiale, ziare, hebdomadare, extrase din predici, programe de teatru, decrete, regulamente, tarife curente etc., la care adaugă propriile comentarii, le confruntă cu ce se spune în jurul lui, își rectifică primele opinii corespunzător, înregistrează noi documente și speră că astfel păstrează materialele pe care să le folosească în viitor! Asta anticipează deja solemnitatea crescîndă – pînă la ridicol – de mai tîrziu, cu care ajunge să-și noteze cele mai frumoase piese în carnete și pe fișe și să privească cele mai neînsemnate lucruri cu un aer patetic de mare înțelept. Din acel moment, orice medalie care i se decernează, orice bucată de granit pe care o dăruiește are în ochii lui o valoare esențială. Cînd, în decursul săpăturilor întreprinse, va da peste sarea gemă – pe care Frederic cel Mare nu reușise s-o găsească, în ciuda ordinelor date în acest scop –, consideră descoperirea o minune și îi trimite prietenului său Zelter, la Berlin, un vîrf de cuțit simbolic de sare. Nimic nu caracterizează mai bine această formă de sensibilitate tîrzie, care se accentuează pe măsură ce îmbătrînește, decît faptul că este hotărît să contrazică cu multă energie, din principiu, zicala antică *nil admirari* și, în schimb, să admire totul și să găsească totul «semnificativ, minunat, de neprețuit». Firește că atît admirația, cît și frica contribuie la această atitudine, pe care Gervinus o zugrăvește în mod inegalabil, fără nici o exagerare. Ființa ome-nească încremenește în haosul de simboluri și își pierde libertatea pe care anticii n-o cunoșteau. Cînd recurge la acțiune, se simte pierdut printre semne și oracole – care nu au lipsit nici din viața lui Goethe. Un astfel de semn i-a arătat drumul spre Weimar. Mai mult chiar, în *Poezie și adevăr*, povestește cum, în timpul unei plimbări, sfîșiat între vocația sa pentru poezie și cea pentru pictură, a recurs la “un oracol” (III, 12). Dintre toate fricile de care era bîntuită natura lui Goethe, una ținea de ordinea spiritului: frica lui de răspundere. Ea explică, pe de o parte, poziția lui conservatoare în chestiunile politice, sociale și, la bătrînețe, chiar și în cele literare. De aici decurge și neglijența care caracterizează viața lui erotică. Cu siguranță că tot această frică a determinat și comentariile sale la *Afinități electice*. Cea din

urmă este opera literară care pune cel mai mult în lumină fundamentele proprii sale vieți – cele care nu sînt dezvăluite în confesiunile lui și care rămîn ascunse unei tradiții care nu s-a eliberat încă de vraja ei. Ar fi greșit să se folosească, pentru a descrie această conștiință mitică, platitudinea retorică care a dus adesea la identificarea unei dimensiuni tragice a vieții olimpienului. Tragicul apare numai în existența personajului dramatic, adică a celui care poate fi reprezentat, și nu în existența oamenilor. Cu atît mai puțin apare în existența calmă a unui Goethe, în care nu găsim momente reprezentative. Încît și în viața lui, ca în viața oricărui om, ceea ce are valoare nu este libertatea eroului tragic prin moarte, ci mîntuirea prin viața veșnică.

II

*“Drum da gehäuft sind rings, um Klarheit,
Die Gipfel der Zeit,
Und die Liebsten nahe wohnen, ermattend auf
Getrenntesten Bergen,
So gieb unschuldig Wasser,
O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehn und wiederzukehren.”*
Hölderlin³

Dacă orice operă literară poate pune în lumină viața autorului și opera lui, așa cum o face *Afinitățile elective*, atunci tipul obișnuit de reflecție eșuează în acest demers cu atît mai mult cu cît crede că se apropie de el. Căci atunci cînd din aproape nici o introducere la ediția unui autor clasic nu lipsește afirmația că, mai mult decît oricare altul, textul pe care îl prezintă nu poate fi înțeles decît în termenii vieții autorului, avem de-a face cu o judecată bazată pe acel $\pi\rho\omega\tau\omicron\nu\ \psi\epsilon\ddot{u}\delta\omicron\varsigma$ [*proton pseudos* – eroare inițială care viciază tot raționamentul] al metodei, care încearcă să reprezinte prin autor, cu ajutorul clișeului unei imagini esențiale și al unei “experiențe trăite” vide sau incomprehensibile, evoluția unei opere literare. Acest $\pi\rho\omega\tau\omicron\nu\ \psi\epsilon\ddot{u}\delta\omicron\varsigma$ al aproape întregii filologii moderne – adică al celei care nu este încă determinată de o cercetare a cuvîntului și a lucrului – înseamnă că pornește de la esență și de la viață, dacă nu pentru a deduce opera ca pe un produs, atunci măcar pentru a stabili între ele o concordanță sterilă. Cu toate acestea, în măsura în care întemeierea cunoașterii pe ceea ce este sigur și verificabil este incontestabil indicată, ori de cîte ori discernămîntul

3. “De aceea, cînd grămădite-mprejur / Stau piscurile vremii [în limpezime], iar cei care-și sînt dragi / Locuiesc pe aproape, dar obosind / Între munți depărtați, / Dă-ne apa cea neîncepută, / Dă-ne, o! aripi, în credință curată / Să trecem și să venim înapoi.” (Hölderlin, *Patmos*, trad. Ștefan Aug. Doinaș și Virgil Nemoianu, în vol. *Imuri și ode*, Editura Minerva, 1977.)

se raportează la conținut și esență opera este pusă cu necesitate pe primul plan. Căci nicăieri conținutul și esența nu se manifestă în mod mai durabil, mai evident și mai inteligibil decât în opera literară. Faptul că pînă și aici se manifestă cu destulă dificultate și rămîn inaccesibile pentru mulți poate fi un motiv suficient pentru ca, atunci cînd studiază istoria artei, acești oameni să se întemeieze pe cercetări privitoare la persoană și la relațiile sale, în loc să pornească de la o înțelegere exactă a operei, dar nu-l poate determina pe cel care emite judecăți să le acorde credit sau să le urmeze exemplul. Dimpotrivă, el nu va pierde niciodată din vedere că singura corelație rațională între creator și operă constă în mărturia pe care cea din urmă o dă despre cel dintîi. Nu numai că nu se știe nimic despre esența unui om decât prin intermediul expresiilor sale, cărora le aparțin, în acest sens, și operele, dar, mai mult chiar, această cunoaștere este determinată în primul rînd de operă. Operele, ca și faptele, nu pot fi deduse și orice studiu care recunoaște acest principiu în general și îl contrazice în particular a renunțat la orice pretenție de conținut.

O asemenea descriere banală nu numai că este lipsită de orice discernămint al valorii și al tipului operei, dar, în aceeași măsură, și de cel al esenței și vieții autorului. Cînd se renunță la exegeza operei, se renunță de la început la orice cunoaștere a esenței autorului, a totalității sale, a "naturii" sale. Din moment ce nici această exegză nu este în măsură să ofere o intuiție ultimă și desăvîrșită a esenței care, din principiu, nu este niciodată întru totul comprehensibilă, atunci, acolo unde se face abstracție de operă, întreaga esență scapă oricărei explorări. Dar chiar și înțelegerea vieții artistului este inaccesibilă metodei biografice tradiționale. Condiția fundamentală a oricărei intuiții a vieții artistului este claritatea cu privire la raportul teoretic dintre esență și operă. S-a realizat atît de puțin pînă acum în această privință, încît conceptele psihologice sînt considerate aici, în general, cele mai bune mijloace de investigație, deși, în acest domeniu mai mult decât oriunde, nu trebuie să renunți la presentimentul adevăratului conținut reic, cîtă vreme acești termeni sînt la modă. Se poate însă afirma un lucru: primatul biograficului în imaginea pe care ne-o formăm despre viața unui creator – adică, înfățișarea vieții sale ca o viață de om, cu dublu accent asupra a ceea ce este decisiv și asupra a ceea ce nu este decisiv pentru om în sfera moralei – își are locul numai acolo unde cunoașterea insondabilității originii ei, delimitînd fiecare operă, atît conform valorii, cît și conținutului ei, o exclude din sensul ultim pe care îl are viața autorului. Căci, indiferent dacă marea operă nu se naște dintr-o existență mediocră sau chiar dacă este o garanție a purității acestei existențe, în cele din urmă ea rămîne totuși doar unul dintre diversele ei elemente. Și numai astfel aruncă ea o lumină foarte fragmentară asupra vieții mai curînd prin geneza ei decât prin conținut. Nesiguranța totală cu privire la semnificația pe care operele o pot avea în viața unui om a dus la faptul că se atribuie un anumit tip de conținut prealabil vieții creatorilor care nu se justifică decât prin ea. Se presupune că o asemenea viață nu numai că nu ar fi guvernată de nici

o maximă morală, ci că ar avea chiar o legitimitate mai înaltă și un acces deosebit la înțelegere. Nu este de mirare că cei care împărtășesc o astfel de opinie acordă o importanță minimă oricărui conținut autentic de viață, care străbate totdeauna și în operă. Poate că acest punct de vedere nu a fost niciodată mai limpede decât în cazul lui Goethe. În concepția conform căreia viața artistului dispune de conținuturi autonome, modul de gândire banal se intersectează atât de exact cu unul mult mai profund, încât s-ar putea crede că reprezintă o deformare a celui din urmă, mai vechi, și care a reieșit la lumină recent. În vreme ce în viziunea tradițională, opera, esența și viața se amestecă în mod nedeterminat, viziunea cea dintâi, originară, atribuie în mod explicit unitate acestor trei elemente. Astfel construiește fenomenul eroului mitic. Căci într-adevăr, în sfera mitului, esența, opera și viața formează efectiv acea unitate care altfel nu le este acordată decât de literatul lipsit de exigență. Numai acolo esența este daimon, viața destin și opera, care exprimă numai esența și viața, structură vie. Numai acolo opera conține în același timp principiul esenței și conținutul vieții. Forma canonică a vieții mitice este tocmai cea a eroului. În ea pragmaticul este în același timp simbolic; numai în ea, cu alte cuvinte, structura simbolică și, în același timp, conținutul simbolic al vieții omenești se oferă discernământului într-un mod adecvat. Dar această viață omenească este, mai curând, supraomenească, diferită, așadar, de cea cu adevărat omenească, nu numai în ceea ce privește existența structurii ei, dar, mai ales, în ceea ce privește esența conținutului ei. Căci în vreme ce simbolismul ascuns al vieții omenești se sprijină la fel de riguros atât pe aspectul individual, cât și pe cel omenesc a ceea ce este viu, simbolismul manifest al vieții eroice nu atinge nici sfera singularității individuale, nici pe cea a unicității morale. Ceea ce îl deosebește pe erou de persoana individuală sînt tipul și norma, deși este supraomenească; rolul său de reprezentant este ceea ce îl deosebește de unicitatea morală, care este legată de răspundere. Căci el nu este singur în fața Dumnezeuului său; el este reprezentantul omenirii în fața zeilor ei. În materie morală orice reprezentare este de natură mitică, de la patrioticul „unul pentru toți” la moartea sacrificială a Mîntuitorului. În viața eroului, tipologia și reprezentarea culminează în ideea unei sarcini de îndeplinit. Prezența acestei sarcini și a simbolismului ei evident deosebește viața supraomenească de cea omenească. Este la fel de caracteristică pentru Orfeu, care coboară în Hades, ca și pentru Hercule, care execută cele douăsprezece munci ale sale, pentru bardul mitic, ca și pentru eroul mitic. Una dintre cele mai puternice surse ale acestui simbolism decurge din cerul astral: în tipul supraomenesc al Mîntuitorului, eroul reprezintă omenirea prin acțiunea sa asupra cerului înstelat. Lui i se aplică *Cuvintele originare* ale poemului orfic: este daimonul său, cel solar, norocul său, *tyche*, cea schimbătoare precum luna, destinul său, inevitabil ca astralul *ananke*. Nici măcar Eros nu poate trece peste ele – singură Elpis, speranța, o poate face. Deci nu întîmplător autorul a dat peste Elpis cînd căuta apropiere omenească în celelalte cuvinte, cînd, printre toate, ea singură se dovedește a

nu avea nevoie de explicații; și tot așa, nu întâmplător, schema pentru Gundolf, în cartea sa *Goethe*, nu o furnizează Elpis, ci, mai curînd, canonul rigid al celorlalte patru. Prin urmare, problema metodei care se pune pentru arta biografică este mai puțin doctrinară decît ne face să credem acest mod de deducție. Căci la urma urmei, cartea lui Gundolf este o încercare de a prezenta viața lui Goethe ca pe o viață mitică. Iar această concepție se cere examinată nu numai pentru că miticul este viu în existența acestui om, dar mai ales pentru că analizăm o operă pe care ar putea-o revendica din cauza momentelor ei mitice. Dacă ar reuși să-și satisfacă această pretenție, ar însemna că nivelul la care sensul romanului domnește autonom ar fi imposibil de desprins. Acolo unde nu se poate descoperi existența unui asemenea domeniu separat, nu avem de-a face cu o creație literară, ci cu un stadiu premergător, cel al scrierii magice. Prin urmare, orice examinare serioasă a operelor lui Goethe, dar mai ales a *Afinităților elective*, depinde de respingerea acestei încercări. O dată cu această respingere, discernămîntul atinge un miez luminos de conținut mîntuitor, pe care această concepție o scapă din vedere în *Afinități elective*, ca și în restul operei goetheene.

Acest canon, care corespunde vieții semizeului, apare transpus într-un mod particular în concepția poetului pe care o proclamă școala lui George. Ea consideră că poetul, ca și eroul, are o misiune, mandatul său este, așadar, divin. Dumnezeu însă are anumite exigențe față de om, dar nu-i transmite sarcini și, de aceea, în fața lui viața poetică nu are o valoare privilegiată. În plus, noțiunea de misiune este inadecvată și din punctul de vedere al poetului. Nu se poate vorbi de operă literară, în sensul propriu al termenului, decît acolo unde cuvîntul se eliberează pînă și de vraja celei mai înalte misiuni. Nu Dumnezeu dictează opera de sus, din ceruri; ea se naște din abisurile sufletului și face parte din sinele cel mai profund al omului. Deoarece, pentru cercul lui George, opera literară este un mesaj divin, ea nu-i conferă poetului numai o poziție inviolabilă, dar totuși relativă, printre semenii lui, ci și o supremație foarte contestabilă calității lui de om și vieții lui, în fața lui Dumnezeu, ca și cum scriitorul erijat în supraom s-ar putea măsura cu Dumnezeu. Poetul însă este o manifestare mai provizorie a esenței umane decît sfîntul, iar deosebirea dintre ei nu este una de grad, ci de tip. Căci în esența poetului se stabilește relația dintre individ și comunitatea poporului lui, iar în esența sfîntului relația dintre om și Dumnezeu.

Din abisul confuziei lingvistice necugetate își face apariția fatală și descumpănitoare a doua eroare, la fel de gravă, în considerațiile eroizante ale membrilor cercului lui George, care stau la baza cărții lui Gundolf. Chiar dacă titlul de "creator" nu este propriu poetului, el i se atribuie oricum de către acele minți care neglijează nuanța metaforică a epitetului, cu alte cuvinte, referirea la adevăratul Creator pe care îl conține. Și, într-adevăr, artistul este mai puțin cauză primă sau creator, ci, mai curînd, sursa care dă formă; iar opera nu este în nici un caz creatura lui, ci, mai curînd,

image structurată. O imagine care trăiește, firește, așa cum trăiește și creatura. Dar deosebirea fundamentală dintre ele este că numai viața creaturii, și niciodată cea a imaginii structurate, participă fără rezerve la înțenția mîntuirii. Prin urmare, oricît și oricum s-ar vorbi de "creație" în legătură cu operele unui artist, termenul are o relevanță puternică, implicînd o adevărată cauzalitate, numai cînd se aplică la creaturi, și nu la ficțiuni. De aceea folosirea necugetată a unui astfel de vocabular ne face automat să privim viața, și nu opera artistului, ca pe produsul lui cel mai reprezentativ. Dar în vreme ce în viața eroului – în virtutea caracterului simbolic extrem de clar pe care îl asumă – se exprimă perfecțiunea unei figuri care este ea însăși o luptă, viața poetului, ca a oricărui om, nu conține ideea univocă a unei sarcini care trebuie îndeplinită și nici cea neechivocă și evidentă a unei lupte pe care trebuie s-o poate. Pentru că totuși trebuie evocată o figură, nu va fi vorba de o figură vie care se impune în luptă, ci de una împietrită în scrierile ei. Astfel triumfă dogma, care, după ce a transformat prin magie opera în viață, face acum ca viața să încremenească iarăși în operă, printr-o eroare la fel de înșelătoare, și consideră "figura" mult lăudată a poetului un hibrid între erou și Creator, din care nu se mai înțelege nimic, dar despre care se poate afirma orice cu un aer de falsă profunzime.

Cea mai aberantă dogmă a cultului lui Goethe, cea mai sterilă profesiune de credință a adepților ei, preluată și de Gundolf, susține că dintre toate operele lui Goethe cea mai măreață este viața lui. Prin urmare, nu se face o deosebire riguroasă între viața lui Goethe și cea a operelor sale. Așa cum poetul, printr-o imagine paradoxală, dar clară, a definit culorile ca pe "faptele și suferințele luminii", Gundolf transpune metafora într-un mod foarte confuz, comparînd viața scriitorului cu acea lumină care, în cele din urmă, este identică cu culorile lui, adică cu operele lui. Această poziție are două urmări: elimină orice noțiune de ordin moral și, în același timp, atribuind eroului victorios atributele Creatorului, atinge nivelul profunzimii blasfematorii. Astfel ajunge să pretindă că, în *Afinități electice*, Goethe "meditează asupra procedurilor legislative ale lui Dumnezeu". Viața unui om – chiar cînd produce opere – nu este niciodată cea a unui Creator. Nu poate fi asimilată nici vieții eroului care își sculptează propria statuie. Totuși, Gundolf o interpretează din această perspectivă. În loc să considere conținuturile reice ale vieții lui Goethe cu starea de spirit a unui biograf fidel care nu omite nimic, nici măcar ceea ce nu înțelege, în loc să-și impună o muncă modestă de arhivar care nu ignoră nici un document, nici măcar pe cele pe care nu reușește să le descifreze, Gundolf pretinde că sînt la fel de evidente ca acelea de adevăr și că, atît în viața poetului, cît și în cea a eroului, există o corespondență perfectă între ele. De fapt, evident este numai conținutul material al vieții, iar cel al adevărului rămîne ascuns. Cîte o trăsătură sau o relație izolată poate fi desigur pusă în lumină, dar nu totalitatea lor, în afară de cazul în care o privim și pe ea doar ca pe o relație finită. Dar ea în sine este infinită. De aceea, în domeniul

biografiei nu există nici comentariu, nici opinie critică. Două cărți, despre care s-ar putea spune că reprezintă antipozii literaturii consacrate lui Goethe, se întâlnesc în mod ciudat, pentru a contraveni parcă acestui principiu fundamental: cea a lui Gundolf și cea a lui Baumgartner. În vreme ce Baumgartner întreprinde direct explorarea conținutului de adevăr, fără a avea însă habar de locul în care acesta este îngropat, și acumulează astfel o sumedenie de reziduuri critice, Gundolf plonjează în lumea conținutului reic al vieții lui Goethe, în care, chipurile, poate găsi conținutul ei de adevăr. Dar viața omenească nu poate fi cercetată prin analogie cu opera de artă. Și totuși, principiul critic al lui Gundolf cu privire la surse confirmă determinarea de a produce astfel de distorsiuni. Dacă, în ierarhia surselor, operelor le revine mereu primul loc, în vreme ce scrisoarea și cu atât mai mult convorbirile le sînt subordonate, atunci această atitudine se explică numai prin faptul că viața însăși este privită ca o operă de artă. Deoarece numai prin raportare la operă comentariul întemeiat pe surse de acest tip are o valoare mai mare decît cel care se întemeiază pe altele. Dar asta se întîmplă numai deoarece conceptul de operă stabilește o sferă proprie, riguros circumscrisă, în care viața poetului nu poate pătrunde. Chiar dacă această ierarhie ar fi o încercare de a face deosebirea între materialele care de la bun început au fost scrise și cele care inițial au fost transmise oral, rămîne o problemă crucială numai pentru istoria propriu-zisă, pentru că biografia, și cînd are mari pretenții de conținut, trebuie să se limiteze la dimensiunile unei vieți de om. Deși la începutul cărții autorul își declară lipsa de interes pentru biografie, nu trebuie uitat, în ciuda lipsei de demnitate care adesea caracterizează scrierile bibliografice moderne, că ele se întemeiază pe un canon de concepte fără de care orice studiu istoric despre om își pierde rostul. Nu e, așadar, de mirare că lipsa de formă interioară a acestei cărți face ca și poetul să apară ca inform, amintindu-ne de monumentul schițat de Bettina, în care formele enorme ale acestui om venerat se dizolvă într-o realitate lipsită de orice structură, în ceva hermafrodit. Această monumentalitate este o impostură și, ca să folosim limbajul lui Gundolf, se dovedește că imaginea produsă de un Logos debil nu se deosebește prea mult de cea creată de un Eros excesiv.

Pentru a dezvălui natura himerică a acestei lucrări, trebuie să cercetăm cu multă răbdare metodele ei. Încercarea de a interpreta detaliile fără a fi astfel înarmat este un efort zadarnic, deoarece sînt prevăzute cu blindajele unei terminologii de nepătruns. Cînd o citim, înțelegem mai bine importanța fundamentală pe care o reprezintă pentru orice cunoaștere raportul dintre mit și adevăr. Raportul este unul de excludere reciprocă. Ambiguu prin însăși natura sa, mitul nu admite nici adevărul și, în consecință, nici eroarea. Dar, de vreme ce nu se poate vorbi de un adevăr cu privire la mit (căci adevărul nu există decît în lucruri, așa cum numai ceea ce prezintă un caracter reic aparține domeniului adevărului), nu poate exista, în ceea ce privește spiritul mitului, decît simpla cunoaștere a lui. Pentru a stabili adevărul trebuie să știm mai întîi ce este mitul, să-l cunoaștem în toată indi-

ferența lui distructivă față de adevăr. De aceea, în Grecia, arta veritabilă, filosofia veritabilă – spre deosebire de faza teurgică, ce este artă și filosofie în sensul impropriu al cuvântului – s-au născut după ieșirea din scenă a mitului, deoarece și una, și alta se întemeiază în aceeași măsură pe adevăr. Dacă identificăm adevărul cu mitul, cădem într-o asemenea confuzie încît, în virtutea consecințelor misterioase ale acestei deformări inițiale, aproape fiecare frază a lui Gundolf, considerată izolat, riscă să fie protejată de suspiciunea critică. Și totuși, întreaga artă a criticului constă în a fi asemenea unui al doilea Gulliver: el trebuie să ia în mînă una din aceste fraze liliputane și, în ciuda sofismelor care o frămîntă, să o contemple în liniște. “Numai [prin căsătorie] se unesc toate ... atracțiile și repulsiile pe care le trezește tensiunea dintre natură și cultură, această dualitate care face ca omul prin sînge să fie înrudit cu animalul, iar prin suflet cu divinitatea... Numai în cadrul căsătoriei, prin procrearea unui copil legitim, unirea în-tîmplătoare și instinctivă dintre două ființe omenești devine ceea ce păgînismul numește un mister, iar creștinismul o taină sfîntă. Căsătoria nu este doar un act animalic, ci și un act magic, o vrajă.” O formulare pe care doar misticismul sîngeros al expresiei o deosebește de platitudinea mentală a răvașelor de plăcintă. Cît de solidă este, prin comparație, explicația kantiană a cărei aluzie severă la componenta naturală a căsătoriei – sexualitatea – nu blochează calea logosului componente sale divine – fidelitatea! Căci logosul este propriu divinului autentic care nu creează viață în afara adevărului și ritual în afara teologiei. În schimb, trăsătura comună a tuturor viziunilor păgîne este primatul cultului asupra doctrinei, care se dovedește a fi păgînă prin faptul că este exclusiv ezoterică. Cartea lui Gundolf despre Goethe, un soclu greoi pe care își ridică propria statueta, dovedește, în toate sensurile termenului, că autorul ei este un inițiat în doctrine ezoterice care tolerează, pentru că este îngăduitor, eforturile filosofiei de a lămuri un mister a cărui cheie o deține el. Dar nici un mod de gîndire nu este mai nefast decît cel care sporește într-atîta confuzia, încît face să recadă sub imperiul mitului tocmai ceea ce începuse să se elibereze de el; această rescufundare inevitabilă în monstruos ar fi trebuit să fie suficientă pentru a alarma spiritele rezonabile, cele care nu se simt prea bine în acest haos de tropi, în această pădure virgină în care cuvintele, ca niște maimuțe guralive, se aruncă dintr-o frază bombastică în alta, evitînd să vină în contact cu pămîntul pe care, de fapt, nu se pot ține pe picioare, adică cu logosul în interiorul căruia ar trebui să trăiască și să vorbească, care ar trebui să stea și să dea socoteală. Dar prin atîtea aparențe înșelătoare nu încearcă decît să scape de el, pentru că, pentru orice tip de gîndire mitică, chiar mascată, problema adevărului nu se mai pune. Pentru acest tip de gîndire, nu contează deci dacă simplul strat orb de pămînt al conținutului reic este luat drept conținutul de adevăr al operei lui Goethe și dacă, în loc să decanteze conținutul adevărat al unei reprezentări, cum ar fi, de pildă, cea a destinului, îl deformează cu ajutorul cunoașterii, dîndu-i un iz sentimental. Astfel, atunci cînd con struiește o imagine goetheană de o

monumentalitate falsă, iese la iveală falsa legitimitate a modului ei de cunoaștere, iar investigația logosului ei, după ce dezvăluie caracterul fragil al metodei, atinge punctul central, și anume aroganța beției de cuvinte. Conceptele ei sînt cuvinte, judecățile ei, formule. Căci, în interiorul acestui tip de cunoaștere, tocmai limbajului – a cărui lumină rațională nici cel mai prăpădit om nu o poate stinge complet – îi revine rolul de a răspîndi o beznă pe care numai el ar putea-o risipi. Acestea fiind zise, pînă și ultima fărîmă de credință în superioritatea lucrării lui Gundolf față de studiile consacrate lui Goethe de reprezentanții unor școli mai vechi trebuie să dispară; o lucrare pe care o filologie timorată a validat-o ca pe succesorul ei superior și legitim, nu doar pentru că avea conștiința încărcată, dar și pentru că nu a fost în stare s-o judece conform normelor propriilor ei noțiuni fundamentale. Desigur că totul este dat peste cap și derutant; dar nu este un motiv pentru a sustrage de la o examinare filosofică o tentativă care s-ar condamna singură, dacă nu ar avea falsa strălucire pe care o conferă aparența reușitei.

Prin urmare, pentru a ajunge la o viziune clară despre viața și opera lui Goethe, universul mitic nu poate constitui o bază de cunoaștere, indiferent de cît de evidente sînt manifestările sale. Un moment mitic particular poate fi, bineînțeles, obiect de reflecție; pe de altă parte, dacă vrem să descoperim esențialul și adevăratul în operă și în viață, recursul la mit, chiar dacă se prezintă în mod obiectiv, nu va oferi niciodată explicația ultimă. Căci nu vom găsi în sfera mitului nici o reprezentare completă a vieții sau a uneia dintre operele lui Goethe. Dacă, în ceea ce privește viața lui, natura însăși a omului este un argument suficient de convingător în acest sens, o analiză detaliată a scrierilor lui îl confirmă, deoarece în cele mai tîrzii găsim explicația unui conflict care pînă atunci fusese interior. Ele singure fac loc, nu numai în subiectele tratate, dar chiar în structura lor, unor teme mitice. Dacă le confruntăm cu viața însăși a autorului, ele sînt o mărturie valabilă a evoluției ei finale. Ele arată prezența mitului în existența lui Goethe, dar acesta nu este nici singurul și nici cel mai profund aspect al mărturiei lor. Esențialul este mai curînd lupta pe care o dă poetul pentru a scăpa din cercul în care miticul îl închide, iar *Afinități elective* este atît o mărturie a acestei lupte, cît și a esenței acestui univers. După ce a înțeles din contactul cu forțele mitice că reconcilierea cu ele nu poate fi obținută decît cu prețul unui sacrificiu constant, Goethe s-a revoltat împotriva lor. La vîrsta maturității a încercat mereu – în ciuda descurajării și cu o voință de fier – să se supună ierarhiilor mitice acolo unde ele mai guvernau încă, participînd la opera lor și chiar la consolidarea puterii lor, ca unul care-i slujește pe puternicii zilei. După ultima și cea mai dificilă supunere pe care a fost capabil să o facă, cu alte cuvinte, după capitularea în urma unei lupte pe care o purtase de mai bine de treizeci de ani împotriva instituției matrimoniale, care îi apărea ca simbolul redutabil al unei captivități mitice, Goethe a renunțat brusc la orice efort, la un an după căsătorie, la care consimțise într-o perioadă în care era supus unor presiuni fatale, a început să lucreze

la *Afinități elective*, care înregistrează primul său protest, ce se va manifesta din ce în ce mai puternic în scrierile lui ulterioare, împotriva universului mitic cu care nu ezitase să încheie un pact la vârsta maturității. *Afinități elective* reprezintă o cotitură în opera goetheană. Cu această carte începe ultima serie a producțiilor sale literare, de nici una dintre care nu s-a putut detașa complet pentru că, pînă la sfîrșitul vieții, inima lor bătea la unison cu a sa. Astfel se înțelege însemnarea emoționantă din 1820, din jurnalul său, în care spune că „a început să citească *Afinitățile elective*”, sau ironia subînțeleasă a unei scene relatate de Heinrich Laube: „O doamnă îi vorbește lui Goethe despre *Afinități elective*: «Nu apreciez deloc această carte, domnule von Goethe; este absolut imorală și nu aş recomanda-o nici unei femei». La care Goethe rămîne tăcut și grav un timp și, în cele din urmă, răspunde foarte pătruns: «Păcat, deoarece rămîne totuși cea mai bună carte pe care am scris-o»”. Ultima serie de scrieri atestă și însoțește o purificare, care nu mai avea cum să fie o eliberare. Poate pentru că, în fața exigențelor vieții, tinerețea lui își găsisese un refugiu prea la îndemînă în sfera literaturii, vîrsta înaintată a transformat, cu o teribilă ironie punitivă, literatura în stăpîna vieții sale. Goethe și-a subordonat viața ordinelor care au făcut din ea o ocazie pentru opera lui. O dată cu meditațiile lui de bătrînețe asupra conținuturilor reice, viața sa dobîndește acest caracter moral. *Poezie și adevăr*, *Divanul occidental-oriental*, a doua parte din *Faust* au devenit cele trei documente importante ale acestei căințe masecate. Istoricizarea vieții sale, așa cum apare în *Poezie și adevăr* și, mai tîrziu, în caietele de note zilnice și anuale, trebuia să dovedească și să inventeze cît de mult fusese această viață fenomenul originar al unei materii pline de conținut poetic, de viață și de ocazii pentru „poet”. Ocazia pentru poezie despre care vorbim aici nu este numai altceva decît acea experiență trăită pe care convenția modernă o pune la temelia invenției literare, ci exact opusul ei. Cînd toate istoriile literare repetă teza conform căreia poezia goetheană este o „poezie ocazională”, ele se referă la o poezie a experienței trăite, dar, în ceea ce privește ultimele și cele mai importante opere, formula astfel înțeleasă este diametral opusă adevărului. Căci ocazia oferă conținutul și experiența trăită lasă în urma ei doar un sentiment. Un raport similar și înrudit există și între termenii *genius* și geniu. Pentru moderni, ultimul se rezumă, în cele din urmă, la un titlu care, indiferent de cum se situează, nu va fi niciodată potrivit pentru a reda caracterul esențial al relației dintre ființa omenească și artă. Cuvîntul *genius* reușește să o facă după cum o demonstrează și versurile lui Hölderlin: „Sind denn nicht dir bekannt viele Lebendigen? / Geht auf Wahrem dein Fuss nicht, wie auf Teppichen? / Drum, mein Genius! tritt nur / Baar ins Leben und Sorge nicht! / Was geschieheth, es sei alles gelegen dir!”⁴ Aceasta este vocația antică a poetului

4. „Oare nu-ți sînt cunoscuți mulți dintre cei vii? / Nu pășește piciorul tău pe adevăr ca pe covoare? / Pornește deci Geniul meu neînarmat / În viață și fără teamă! / Tot ce se întîmplă, har al zeilor să-ți fie!”

care, de la Pindar la Meleagru, de la Jocurile Isthmice la un ceas de iubire, a găsit ocazii de importanță diferită, dar întotdeauna demne de cîntul lui, pe care nu s-a gîndit niciodată să-l întemeieze pe experiențe trăite. Astfel, conceptul de experiență trăită nu este altceva decît o perifrază a acelei lipse de consecințe a cîntului, atît de dorită și de flistinismul cel mai sublim (pentru că este la fel de laș); a acelu cînt care, lipsit de raportare la adevăr, nu este în stare să trezească răspunderea din somnul ei. La bătrînețe, Goethe pătrunsese destul de adînc în esența poeziei, pentru a constata cu oroare absența oricărei ocazii de poezie în lumea care îl înconjura și pentru a nu mai vrea altceva decît să pășească pe acel covor de adevăr. Se afla, tîrziu, în pragul romantismului german. Ca și Hölderlin, nu avea acces la religie sub forma conversiunii sau a întoarcerii într-o comunitate. Goethe detesta aceste demersuri religioase ale primilor romantici. Dar legile pe care încercau zadarnic să le respecte, convertindu-se și reprimîndu-și viața, și căroră trebuia să li se supună și Goethe, înteteau în cazul celui din urmă cea mai înaltă flacăra a vieții. În ea s-au consumat rămășițele tuturor pasiunilor, în scrisori, iubirea lui pentru Marianne [von Willemer] s-a păstrat atît de dureros de intensă, încît din ea s-a născut unul din cele mai puternice poeme din *Divan*: "Nu mai scriu rime simetrice / pe foi de mătase". Iar manifestarea cea mai tardivă a acestei forțe creatoare care i-a determinat viața și, în cele din urmă, chiar durata vieții a fost munca la *Faust*. Dacă în seria acestor scrieri de bătrînețe *Afinități elective* este prima, din punct de vedere al cronologiei, atunci ar trebui ca în ea să se întrevadă, indiferent de tumultul întunecat al mitului, o promisiune de limpezire. Dar ea nu poate fi descoperită într-un studiu de tip gundolfian, care ține tot atît de puțin seama de nuvela *Ciudații copii ai unor vecini* ca și abordările altor autori.

Afinități elective a fost planificată inițial ca o nuvelă din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, dar evoluția ei a scos-o din acest cadru. Urmele proiectului original s-au păstrat, în ciuda tuturor elementelor care au făcut ca această carte să devină un roman. Numai arta desăvîrșită a lui Goethe, care a atins aici o culme, a putut împiedica tendința inerentă a operei de a se prezenta ca nuvelă să spargă forma romanului. Breșa pare să fi fost colmatată și unitatea obținută printr-un act de violență, prin care autorul înnobilează parcă forma romanului cu ajutorul nuvelei. Procedeu tehnic folosit pentru a realiza acest tur de forță, pe care conținutul însuși i-l impunea, a constatat în faptul că scriitorul a renunțat la a-l face pe cititor să participe la ceea ce constituie chiar centrul acțiunii. Acest centru rămîne total inaccesibil intenției nemijlocite a cititorului, după cum o demonstrază limpede episodul morții neașteptate a Ottiliei; tocmai astfel influența formei nuvelei asupra celei a romanului devine evidentă, mai ales în descrierea acestei morți, care este ca o ruptură în urma căreia acel centru al acțiunii, care în nuvelă rămîne ascuns, se impune atenției cu și mai multă forță. După cum remarca și R.M. Meyer, o tendință analoagă explică pro-

tabil și faptul că autorul are o predilecție pentru descrierea scenelor de grup. Acest gen de reprezentare este absolut contrar principiilor picturii; ea poate fi numită plastică, poate chiar stereoscopică, dar pare să convină genului nuvelei. În vreme ce romanul, ca un vîrtej irezistibil, îl atrage pe cititor chiar în centrul subiectului său, nuvela îl ține la distanță, respingînd orice ființă vie din cercul său magic. În această privință, *Afinități electice* rămîn, în ciuda dimensiunii lor, conforme cu legile nuvelei. Din punct de vedere al expresivității, romanul nu este cu nimic superior nuvelei propriuzise pe care o conține. Aici autorul a atins o formă-limită și, în virtutea acestui fapt, distanța dintre această carte și toate celelalte este mai mare decît distanța celei din urmă. "Pretutindeni în [*Wilhelm*] *Meister* și în *Afinități electice*, simțim prezența naratorului. Lipsește acea formă de realism artistic care preia evenimentele și personajele, astfel încît ajung să acționeze ca și cum ar fi nemijlocit prezente, ca la teatru. Ele sînt într-adevăr mai curînd o adevărată «narațiune», al cărei suport este un adevărat narator care se află în umbră... Romanele lui Goethe evoluează în interiorul categoriilor «naratorului»." În altă parte, Simmel folosește cuvîntul "expunere" pentru acest stil. Dar indiferent cum se explică în *Wilhelm Meister* acest fenomen, cu privire la care criticul nu întrevide posibilitatea de a duce mai departe analiza, în *Afinități electice* el decurge din faptul că Goethe își rezervă dreptul de a rămîne el singur stăpîn asupra cercului viu al ficțiunii lui. Astfel de restricții impuse cititorului caracterizează forma clasică a nuvelei; Boccaccio impune cadrul propriilor sale povestiri, Cervantes le introduce pe ale lui printr-un prolog. Prin urmare, oricît de mult ar fi de marcată forma de roman a *Afinităților electice*, tocmai această exagerare a tipurilor și a contururilor dezvăluie un element care aparține nuvelei ca gen.

Nimic nu putea masca mai bine ultima rămășiță de ambiguitate care mai rămînea decît inserția, chiar în interiorul romanului, a unei nuvele; cu cît opera principală trebuia să contrasteze cu modelul în starea pură a propriului său proiect, cu atît *Afinități electice* trebuia să apară ca un roman adevărat. De aceea, trebuie acordată o importanță deosebită *Ciudaților copii ai unor vecini*, care, din punct de vedere formal, trebuie să treacă drept un model al genului. În plus, Goethe a vrut să fie exemplară, într-un sens chiar mai exemplară decît romanul. Căci, deși evenimentul relatat de nuvelă trece drept real în roman, relatarea este totuși introdusă de Goethe ca nuvelă. Această narațiune trebuie neapărat considerată "nuvelă", la fel cum opera principală trebuie neapărat considerată "roman". În ea se manifestă cel mai clar supunerea intenționată la legile genului, păstrarea, cu alte cuvinte, a misterului ca trăsătură esențială. În vreme ce misterul, principiul vital al povestirii, corespunde catastrofei pe care autorul o plasează în centrul ei, în roman semnificația ei, care este cea a unei concluzii, rămîne pe planul fenomenalului. Forța însuflețitoare a acestei catastrofe, chiar dacă are multe corespondențe în roman, este atît de greu de pătruns în toată profunzimea ei, încît pentru un cititor neavizat nuvela pare la fel

de suficientă sieși ca și *Die pilgernde Törin* [Neghioaba pelerină] și cu nimic mai puțin enigmatică. Și totuși, această nuvelă este scăldată într-o lumină clară. De la bun început pînă la peripeția finală, totul este precis conturat. Asupra romanului domnește crepusculul din Hades; în nuvelă este ziua hotărîrii care încearcă să-l lumineze. Astfel, nuvela este mai prozaică decît romanul. Ea se confruntă cu el într-un limbaj care este în cel mai înalt grad cel al prozei. Anonimatul personajelor ei este autentic; în roman el rămîne parțial și indecis.

În vreme ce în viața personajelor celui din urmă domnește o rezervă care le garantează libertatea de acțiune, personajele din nuvelă trăiesc în interiorul unor limite, înconjurați din toate părțile de lumea lor, de rudele lor. Deși în roman Otilie renunță, la îndemnul iubitului ei; nu numai la medalionul tatălui ei, dar chiar și la ămintirea căminului ei pentru a se consacra întru totul iubirii, în nuvelă chiar și cei recent uniți țin încă la binecuvîntarea părinților. Această mică deosebire definește cele două perechi în ceea ce au mai profund. Căci este sigur că îndrăgostiții se emancipează, pe deplin maturi, de legăturile familiale și tot atît de sigur că transformă forța lor interioară; dacă unul dintre ei ar mai zăbovi singur în ea, celălalt l-ar purta cu dragostea lui mai departe, dincolo de ea. Dacă, altfel spus, există un semn manifest al iubirii, atunci este următorul: pentru cei care se iubesc s-a închis nu numai abisul speciei, ci și cel al familiei. Pentru ca o asemenea viziune a iubirii să fie valabilă, ea nu poate fi lașă și evita să fie văzută și cunoscută de părinți, așa cum îi impune Eduard Otiliei. Cînd puterea iubirii triumfă, ea eclipsează pînă și prezența părinților. În ce măsură simpla strălucire a iubirii lor poate dezlega două ființe de orice alte legături este simbolizat în nuvelă prin imaginea veșmintelor de nuntă în care copiii de abia mai sînt recunoscuți de părinții lor. Îndrăgostiții din nuvelă nu au relații numai cu ei, ci și cu restul oamenilor din jurul lor. Iar în timp ce pentru personajele romanului independența confirmă și mai mult destinul fatal care le așteaptă, atît în timp, cît și în spațiu, pentru cele ale nuvelei cea mai prețioasă garanție le ascunde că, o dată ce au atins culmea propriei lor disperări, pericolul naufragiului îi amenință pe tovarășii lor de călătorie. După cum se vede, nici măcar un caz extrem nu îi sustrage pe cei doi tineri îndrăgostiți din cercul apropiaților lor, dimpotrivă, în roman, oricît de desăvîrșit este stilul de viață al personajelor, fiecare moment pînă la sacrificiu îi exclude în mod inexorabil din comunitatea oamenilor care trăiesc în pace. Îndrăgostiții din nuvelă nu obțin pacea cu prețul vieții. Autorul sugerează în cel mai delicat și precis mod că saltul fatal al fetei nu are această semnificație. Căci singura intenție secretă a fetei cînd aruncă coronița de flori băiatului este de a comunica că nu are de gînd "să moară frumos", încununată ca o fecioară dusă la sacrificiu. Băiatul, care se concentrează numai pe cîrmă, nu participă nici conștient și nici inconștient la o acțiune de ordin sacrificial; îndrăzneala lor nu cunoaște limite, dar nu decurge dintr-o dorință de libertate prost înțeleasă și de aceea nu le incumbă un sacrificiu, ci o decizie

interioară. De fapt, libertatea este, evident, la fel de străină de hotărîrea băiatului de a sări în apă ca s-o salveze pe fată ca și destinul. Personajele romanului sînt sortite pierzaniei din cauza aspirației lor himerice către libertate. Îndrăgostiții din nuvelă se plasează dincolo de libertate și dincolo de destin, iar hotărîrea lor curajoasă este de ajuns pentru a sparge cercul unui destin care este gata să-i lovească și pentru a nu-i lăsa să se amăgească cu o libertate care i-ar tîrî în neantul opțiunii. Acesta este sensul acțiunii lor în clipa în care iau hotărîrea. Ambii sar în apa învolburată, a cărei putere binefăcătoare nu este de astă dată cu nimic mai prejos decît puterea ucigașă a apelor liniștite din roman. Un episod al celui din urmă clarifică straniul travesti în veșminte de nuntă al “ciudaților copii”; este cel în care doica se referă la giulgiul Ottiliei ca la “rochia ei de nuntă” (II, 18). Prin urmărire, acum ne putem explica acest fragment derutant al nuvelei și, chiar fără a recurge la analogii mitice, care probabil există, putem recunoaște, în aceste veșminte de nuntă ale tinerilor îndrăgostiți, giulgiul de înmormîntare metamorfozat, care, de acum înainte, îi apără de moarte. Securitatea completă a existenței care îi așteaptă în final este sugerată și în alte moduri. Nu numai hainelor lor, care îi ascund de ființele care îi îndrăgesc, dar mai ales grandioasa imagine a vaporului care acostează exact în locul în care au fost reușiți dau senzația că cei doi tineri au scăpat de influența destinului și că se află acolo unde alții ar trebui să ajungă cîndva.

Este incontestabil că, în construcția *Afinităților elective*, această nuvelă este de o importanță decisivă. Deși toate detaliile nu se înțeleg decît în lumina narațiunii principale, cele pe care le-am menționat demonstrează în mod evident că motivelor mitice ale romanului le corespund, în nuvelă, cele ale mîntuirii. Dacă în roman mitul are funcția de teză, atunci în nuvelă el poate fi privit ca antiteză. Chiar titlul celei din urmă este semnificativ. Acești copii ai unor vecini trebuie să pară “ciudați” mai ales pentru personajele din roman, care, profund rănite în sentimentele lor, urmează altă cale. O rană pe care Goethe – conform misterului pe care îl conține nuvela și de care poate nici autorul nu a fost pe deplin conștient – a motivat-o într-un mod exterior, fără s-o dezbrace de semnificația ei interioară. În vreme ce personajele romanului rămîn tot mai stinse și mai tăcute, dar în plină mărime naturală în văzul cititorului, cuplul unit din nuvelă dispăre, ca într-o perspectivă infinit de depărtată, sub bolta unei întrebări retorice finale. Această tendință către retragere și dispariție nu este oare, în mic, o aluzie la fericirea radioasă care devine unicul motiv al lui Goethe în *Noua Melusină*?

*"Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne
Erfind ich euch den traum bei ewigen sternen."*⁵

[Stefan] George

Indignarea pe care o provoacă orice critică de artă care se apropie așa-zis prea mult de operă la cei care nu găsesc în ea reflecția propriei lor reverii egocentrice dovedește o asemenea ignoranță față de esența artei, încât nici nu merită să fie contrazisă cu argumente într-o perioadă în care originea strict definită a artei este din ce în ce mai vie. Dar poate că ne este îngăduit să dăm, printr-o imagine, o replică scurtă și cuprinzătoare acestei susceptibilități. Să presupunem că facem cunoștință cu un om frumos și simpatice, dar închis, deoarece are un secret. Nu s-ar cădea să fim indiscreți. Dar încercarea de a afla dacă are frați sau surori a căror fire ar putea explica enigma străinului ar fi îndreptățită. Iar critica face tocmai această încercare de a descoperi frații și surorile operei de artă. Și toate operele autentice au rudele în sfera filosofiei. La urma urmei, tocmai ele sînt figurile în care se manifestă idealul problemei lor. – Totalitatea filosofiei, sistemul său are mai multă putere decît o poate pretinde ansamblul problemelor sale, deoarece unitatea în rezolvarea lor nu poate fi pusă sub semnul întrebării. Altfel spus, dacă unitatea rezolvării tuturor problemelor s-ar pune sub semnul întrebării, ar apărea imediat o nouă întrebare referitor la această întrebare, și anume pe ce se întemeiază unitatea între răspunsul acestei probleme și răspunsul dat tuturor celorlalte. De aici rezultă că nu există nici o întrebare care cuprinde unitatea filosofiei în sfera sa de interogație. Idealul problemei desemnează în filosofie conceptul acestei întrebări inexistente care pune sub semnul întrebării unitatea filosofiei. Chiar dacă nici sistemul nu este în nici un sens obiect al interogației, există totuși produse care, fără a fi întrebări, au o afinitate profundă cu idealul problemei. Acestea sînt operele de artă. Opera de artă nu intră în competiție, ci într-o relație extrem de precisă cu filosofia prin afinitatea ei cu idealul problemei. Și, în virtutea unei legalități întemeiate pe esența idealului în general, acest ideal al problemei nu se poate reprezenta decît în pluralitate. Cu toate acestea, el nu apare într-o pluralitate de probleme. El se află mai curînd îngropat în cele ale operei și critica are rolul de a-l scoate la lumină. Critica face ca idealul problemei să apară în opera de artă în una din manifestările sale. Căci ceea ce dezvăluie critica, în cele din urmă, în opera de artă este posibilitatea virtuală a unei formulări a conținutului de adevăr propriu operei de artă ca problemă supremă a filosofiei; ceea ce o face să se oprească însă – parcă în semn de venerație profundă față de operă, dar și de respect față de adevăr – este formularea însăși. Dacă s-ar putea pune sub semnul întrebării sistemul, ar fi suficient

5. "Înainte să prindeți trup pe acest astru / Vă urzesc visul în eternele astre."

să se actualizeze formularea virtuală, care s-ar transforma astfel dintr-o manifestare a idealului în existența lui, ce nu este dată niciodată. Cu alte cuvinte, într-o operă de artă adevărul, fără a fi obiect de interogație, se recunoaște totuși ca exigență. Dacă, în consecință, se poate afirma că tot ce este frumos se raportează într-un fel sau altul la ceea ce este adevărat și că i se poate desemna un loc virtual în filosofie, atunci înseamnă că în orice operă de artă adevărată se poate desluși o manifestare a idealului problemei. De aici rezultă că, din moment ce cercetarea se ridică de la temelia romanului la intuiția perfecțiunii sale, filosofia – și nu mitul – este chemată s-o călăuzească.

Din această perspectivă, figura Ottiliei capătă un relief deosebit. La urma urmei, prin ea romanul se îndepărtează în mod vădit de universul mitic. Ea cade victimă forțelor întunecate, dar conform exigenței antice, care cere ca victima sacrificiului să fie nepătată, însăși inocența ei este cea care o hărăzește acestui destin teribil. Desigur, ceea ce reprezintă figura acestei fete nu este castitatea, în măsura în care izvorăște din spirit – în cazul Lucianei, de pildă, o intangibilitate de acest ordin constituie, dimpotrivă, aproape un defect –, dar toate atitudinile Ottiliei sînt atît de perfect naturale încît, în ciuda desăvîrșitei pasivități care o caracterizează, atît în plan erotic, cît și în toate celelalte, ea rămîne inaccesibilă și distantă. Sonetul lui Werner anunță aceasta în modul său foarte insistent: conștiința nu protejează castitatea acestei copile; dar meritul ei – nu e așa? – este cu atît mai mare. Pentru a ne arăta cît de adînc este înrădăcinată această virtute în esența naturală a tinerei fete, Goethe ne-o prezintă în două scene: o dată ținîndu-l în brațe pe pruncul lisus (II, 6) și altă dată copilul mort al Charlottei. De ambele dăți Ottilie este fără soț. Autorul spune însă mai mult decît atît în aceste scene. Căci tabloul „viu”, care zugrăvește grația și puritatea Maicii Domnului, care este dincolo de orice rigoare etică, este de fapt un efect al artei. Cel pe care natura îl oferă ceva mai tîrziu reprezintă un copil mort. Astfel ni se dezvăluie adevărata esență a unei castități a cărei sfințită sterilitate nu este, în sine, cu nimic mai presus de dezordinea impură a acelei sexualități care îi mîină unul către altul pe soții înstrăinați și al cărei unic privilegiu constă în a susține o apropiere care îi duce la pieire atît pe soț, cît și pe soție. În figura Ottiliei totuși, această castitate țintește mult mai sus. Ea evocă falsa aparență a inocenței vieții naturale. Ideea păgîină, dar nu mitică, a inocenței datorează creștinismului cel puțin formularea ei extremă și bogată în consecințe în idealul virginității. În vreme ce mitul întemeiază vina originară pe impulsul nud, vital, al sexualității, gîndirea creștină găsește corespondentul vinii acolo unde acest impuls este cel mai departe de expresia sa drastică – în viața Fecioarei. Dar această intenție clară, încă nu deplin conștientă, cuprinde o eroare cu consecințe grave. Desigur, așa cum există o vină naturală, există și o inocență naturală a vieții. Această inocență însă nu este legată de sexualitate – nici măcar ca negație a ei –, ci, mai curînd, de polul ei opus, de spirit, care este la fel de natural. Așa cum viața sexuală poate

deveni o expresie a vinii naturale a omului, viața lui spirituală – legată de unitatea individualității lui și indiferent de alcătuirea ei – poate deveni expresia inocenței naturale. Unitatea vieții spirituale individuale este “caracterul”. Lipsa de echivoc ca moment constitutiv esențial îl deosebește de fenomenele pur sexuale, care țin toate de daimonic. Când spui despre un om că are un caracter complicat, spui, pe bună dreptate sau nu, că nu are caracter, în vreme ce, indiferent de forma sub care se prezintă, viața pur sexuală se recunoaște întotdeauna prin natura ei ambiguă. Același lucru este valabil și în cazul virginității. În ea, cel mai echivoc este faptul că este intangibilă. Căci tocmai ceea ce este considerat semnul purității interioare stârnește cel mai mult dorința. Inocența necunoașterii nu este, nici ea, mai puțin echivocă: căci, pornind de la ea, înclinația se transformă, împotriva oricărei așteptări, într-o dorință resimțită ca păcătoasă. Și tocmai această ambiguitate se regăsește într-un mod semnificativ în simbolul creștin al inocenței, crinul. Linia severă a plantei, albul caliciului se combină cu parfumuri amețitor de dulci, care aproape că nu mai pot fi considerate vegetale. Autorul a înzestrat-o pe Otilie cu magia periculoasă a inocenței, care convine perfect rolului ei de jertfă. Căci tocmai datorită faptului că se manifestă cu atîta inocență, ea nu va putea să scape din cercul magic al destinului. Nu puritatea, ci aparența ei radiază cu atîta inocență din ființa ei. Intangibilitatea aparenței este ceea ce o smulge de lîngă omul pe care îl iubește. Anumite analogii se remarcă și în personajul Charlottei; ea pare pură și ireproșabilă, dar infidelitatea față de prietenul ei îi desfigurează esența. Chiar și în aparența ei de mamă și gospodină, în care pasivitatea nu i se potrivește deloc, dă impresia unei fantome. Poate că această nedeterminare este prețul nobleței ei. De aceea, la nivelul cel mai profund, ea nu este chiar atît de diferită de Otilie, care, printre fantome, este singura aparență înșelătoare. În general deci, pentru a înțelege opera, nu trebuie căutată cheia ei în contrastul dintre cele patru personaje principale, ci în trăsăturile care îi deosebesc pe toți, în egală măsură, de “ciudații copii”. Dacă personajele romanului se opun celor din nuvelă, ele se opun mai puțin unul cîte unul, cît doi cîte doi.

Are esența Otiliei ceva din inocența naturală autentică ce nu are nimic de-a face nici cu intangibilitatea echivocă și nici cu sfînta nevinovăție? Are caracter? Este natura ei, nu atît datorită sincerității, cît datorită exprimării ei libere și deschise, clară în ochii noștri? Dimpotrivă, este rezervată și, mai mult decît atît, nimic din ce spune sau face nu o scoate din această rezervă. Existența ei este dominată și de o mușenie vegetală, atît de evident redată de motivul lui Daphne cu mîinile ridicate rugător, și întunecată chiar și în momentele de disperare extremă care, în general la toată lumea, o pun într-o lumină puternică. Nu numai că prietenii ei nu știu că s-a hotărît să moară, dar intenția ei pare să rămînă și pentru ea un mister pe care nu și-l poate reprezenta. Iar această trăsătură atinge rădăcina moralității deciziei sale. Căci, într-adevăr, numai în mo-

mentul unei decizii vedem cum spiritul limbajului luminează universul moralei. Nici o hotărîre morală nu reușește să prindă viață dacă nu se exprimă în cuvinte și nu devine, la drept vorbind, obiect al comunicării. De aceea, prin tăcerea absolută a Ottiliei, caracterul moral al hotărîrii de care e minată devine discutabil. De fapt, ceea ce o împinge la moarte nu este o hotărîre, ci o tendință instinctivă. În ciuda formulelor echivoce, moartea ei nu este cea a unei sfinte. Cînd ea însăși recunoaște că "s-a abătut din calea ei", nu poate însemna altceva decît că numai moartea o poate salva de la o prăbușire interioară. Este vorba de o ispășire în sens fatal, dar nu de cea sfîntă împăcare pe care moartea voluntară nu o aduce niciodată cu sine, ci numai cea impusă de Dumnezeu. Moartea Ottiliei, ca și neprihănirea ei, este doar ultima soluție a unui suflet care vrea să scape de căderea în păcat. În dorința ei de moarte se exprimă dorința ei de liniște. Goethe nu a pregetat să sugereze în ce măsură o asemenea dorință izvorăște din natura ei. Ottilie se lasă să moară de foame, dar Goethe ne-a arătat limpede pe parcursul romanului că adesea, chiar în vremuri fericite, mîncatul o dezgusta. Dacă viața Ottiliei, pe care Gundolf o numește sfîntă, este, de fapt, lipsită de orice sfîntenie, nu este atît pentru că păcătuiește împotriva unei căsătorii care e oricum pe cale de a se destrăma, cît pentru că, supusă pînă la moarte, în aparență și în devenire, unei violențe care purcede din destin, se lasă dusă fără a lua ea însăși nici o hotărîre. Astfel lîncezește, vinovată și în același timp nevinovată, în cercul fatalității, iar spiritele superficiale interpretează această situație ca pe ceva tragic. Gundolf vorbește despre "patosul Afinităților", în care descoperă un "tragism care este la fel de sublim și de zguduitoare ca acela din *Oedip de Sofocle*". Înaintea sa, [André] François-Poncet se exprima la fel de superficial și pompos în cartea sa despre "affinités électorales". Nimic mai fals decît această judecată. Căci rostind cuvintele tragice, eroul atinge acea culme a deciziei care se înalță peste hăul care a înghițit vina și inocența mitică. Dincolo de vină și nevinovăție se întemeiază acel dincoace al binelui și răului la care numai eroul ajunge, și nu tîmna nehotărîtă. De aceea, cînd lăudăm "purificarea ei tragică" spunem vorbe goale. Nu poate fi conceput nimic mai puțin tragic decît acest sfîrșit trist.

Instinctul mut se recunoaște și în alte trăsături; chiar cînd atinge cercul luminos al ordinilor morale, viața Ottiliei ne apare lipsită de consistență. Dacă o asemenea dovadă i-a scăpat criticului, înseamnă că romanul i-a rămas complet străin. Astfel, în mintea prozaică dar plină de bun-simț a unui Julian Schmidt se naște întrebarea care ar fi trebuit să se impună de la început oricărui observator nepărtinitor. "Nu aș fi avut nimic de spus, dacă pasiunea ar fi fost mai puternică decît conștiința, dar cum să înțeleg amuțirea conștiinței? Ottilie face o greșeală, pe urmă este foarte conștientă de asta, chiar mai mult decît este nevoie, dar cum se face că nu și-a dat seama mai devreme?... Cum se poate ca un suflet atît de bine alcătuit și atît de bine educat, cum se presupune că este Ottilie,

să nu simtă că prin comportamentul ei față de Eduard o nedreptățește pe Charlotte, binefăcătoarea ei?” O întrebare pe deplin justificată și care nu pierde nimic din forța ei pentru cineva care cercetează serios structura cea mai intimă a romanului. Nerecunoașterea caracterului ei obligatoriu lasă în umbră esența romanului. Faptul că toate afectele Ottiliei sînt puse în surdină poate fi o trăsătură a personalității ei; același lucru nu este însă valabil pentru tăcerea vocii ei morale; care nu este o determinare conținută în limitele esenței umane. O dată cu această tăcere pînă și în inima celei mai nobile ființe se instalează aparența distructivă. Ne amintește în mod straniu de boala mintală a Minnei Herzlieb, care, la bătrînețe, a suferit de afazie. Cînd claritatea unei acțiuni nu se exprimă prin cuvinte, înseamnă că este doar aparență. De fapt, viața interioară a celor care se protejează astfel ajunge să fie tot atît de obscură pentru ei ca și pentru ceilalți. Ottilie, în ultimele zile ale existenței ei, nu mai exprimă decît prin intermediul însemnărilor din jurnal ceea ce a mai rămas viu în ea. Tot ce mai poate spune existența ei trebuie căutat din ce în ce mai mult în aceste notații mute. Dar nici ele nu alcătuiesc altceva decît monumentul cuiva care a murit. Din cauză că mărturisesc secrete pe care numai moartea ar trebui să le dezvăluie, ele ne obișnuiesc cu ideea sfîrșitului ei; și pentru că atestă taciturnitatea ființei vii, ele prevestesc amuțirea ei definitivă. Chiar și în atmosfera lor spirituală, secretă, pătrunde acel caracter specios care domină în viața Ottiliei. Dacă pericolul pe care îl reprezintă jurnalul în sine este dezvelirea prematură a germenilor amintirii din suflet și zădărnicierea coacerii roadelor, cum să nu devină cu necesitate fatal atunci cînd viața spirituală își găsește expresia numai în jurnal? Și totuși, în cele din urmă, forța existenței interiorizate provine din amintire. Fără ea, iubirea nu ar avea suflet. Ea își răspîndește parfulul în memoria lui Goethe: “Tu ai fost, ah, în vremi apuse / Sora mea, soția mea”. Și tot așa cum, în această relație, chiar și frumusețea își supraviețuiește sieși ca amintire, frumusețea, oricît de înfloritoare, este neesențială fără amintire. Cuvintele lui Platon din *Phaidros* o confirmă: “Dimpotrivă, cel de curînd inițiat, care a contemplat mulțime din lucrurile de odinioară, cînd vede un chip care aduce cu cel zeiesc, desprins parcă din chipul frumuseții înseși, sau un trup asemenea alcătuit, se simte mai întîi încercat de o înfiorare și ceva nedeslușit, din temerile ce-l prindeau odinioară, vine să-l stăpînească iar. Apoi, cu privirea ațintită către acel chip sau trup, el îi dă cinstire asemeni unui zeu și, de nu s-ar teme să-i iasă vorbe că a fost cuprins de o strașnică sminteală, n-ar pregeta să-i aducă jertfe, precum unei imagini sfinte sau unui zeu... Privindu-l, aducerea-aminte este purtată către esența frumuseții pe care el o vede iar cum, laolaltă cu înțelepciunea, stă așezată pe tronul sacru”⁶.

6. Platon, *Opere*, IV, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983 (traducere de Gabriel Liiceanu) (n. tr.).

Existența Ottiliei nu trezește asemenea aducere-aminte, frumusețea este ceea ce rămîne în prim-plan și esențial în cadrul ei. "Impresia" favorabilă pe care o produce "poate fi pusă numai pe seama aparenței ei; în ciuda numeroaselor citate din jurnal, rămîne ascunsă în ființa ei intimă, mai ascunsă decît personajele feminine ale lui Heinrich von Kleist". Această viziune lucidă a lui Julian Schmidt se întîlnește cu cea a unui critic mai vechi, care declara cu deosebită acuitate: "Această Ottilie nu este copilul legitim al spiritului poetului; este o fică a păcatului, care amintește de *Mignon* sau de o figură a lui Masaccio sau Giotto". Într-adevăr, cu personajul Ottiliei am depășit limitele epopeii și am pătruns în domeniul picturii. Căci o ființă vie, a cărei substanță esențială este exprimarea frumuseții, scapă oricărei descrieri epice. Și totuși, Goethe a pus în centrul romanului lui o astfel de ființă. Nu exagerăm dacă spunem că *Afinitățile elective* rămîn de neînțeles dacă nu acceptăm de la început, ca pe o condiție fundamentală, faptul că Ottilie este frumoasă. Cîtă vreme durează universul romanului, această frumusețe nu poate să dispară: coșciugul în care odihnește tînăra față rămîne deschis. Aici Goethe s-a îndepărtat foarte mult de celebrul model oferit de Homer în descrierea epică a frumuseții. Căci nu numai că atunci cînd îl batjocorește pe Paris cuvintele Elenei dau dovadă de mult mai multă hotărîre decît cele rostite vreodată de Ottilie, dar mai ales în reprezentarea frumuseții ei Goethe nu urmează faimoasa regulă pe care i-o furnizează bătrînii adunați pe zidurile Ilionului. Epitetele descriptive cu care își califică eroina, și care contrazic legile genului românesc, nu folosesc decît la a o scoate din planul epic, pe care scriitorul îl stăpînește, și la a o înzestra cu o viață străină pentru care el nu mai poartă răspunderea. Pe măsură ce se îndepărtează de Elena homerică, Ottilie seamănă tot mai mult cu Elena goetheană. Înzestrată cu aceeași inocență echivocă, cu aceeași frumusețe de umbră, este și ea în așteptarea unei morți expiatorii. Magia joacă de asemenea un rol în modul ei de manifestare.

Confruntat cu personajul episodic al Elenei din Troia, Goethe își menține măiestria desăvîrșită, iluminînd însăși conjurarea în forma reprezentării dramatice; în acest context, faptul că nu a fost niciodată scrisă scena în care se presupunea că Faust o imploră pe Persefona să i-o dea pe Elena nu poate fi deloc întîmplător. În *Afinități elective* însă, principiile daimonice ale conjurării irump în însuși centrul compoziției poetice. Căci ceea ce se conjură este mereu o aparență – în cazul Ottiliei, aparența unei frumuseți vii – care s-a impus în mod misterios, intens și impur ca "temă" [*Stoff*], în sensul cel mai riguros al cuvîntului. Astfel se confirmă aura de "Hades", pe care poetul o conferă acțiunii: el se află dinaintea temeiului profund al darului său poetic asemenea lui Odiseu cu sabia scoasă din teacă în fața șanțului plin de sînge și, tot asemenea lui, alungă umbrele însetate pentru a le accepta doar pe cele a căror relatare sumară o caută. Acesta este un semn al originii fantomatice a Ottiliei. La rîndul ei, această origine produce diafanul, care uneori atinge prețiozitatea, specific planului și îndeplinirii sale.

Acel formalism care se găsește mai ales în compoziția părții a doua a romanului și care, după realizarea concepției fundamentale, a fost dezvoltat în mod semnificativ, iese la iveală și din stil, din nenumăratele paralelisme, comparații și rezerve atât de apropiate de perioada târzie a lui Goethe. În sensul acesta îl contrazice Görres pe Arnim, spunînd că în *Afinități elective* multe i se par „mai curînd extrem de lustruite decît cizelate”. O formulare care se aplică mai curînd maximelor înțelepte despre viață. Mai problematice sînt trăsăturile care nu se dezvăluie intenției cu caracter pur receptiv – și anume, corespondențele pe care le descoperă doar cercetarea filologică care nu are nimic de-a face cu esteticul. Aici narațiunea recurge la domeniul formulelor incantatorii. De aceea, îi lipsește adesea ceea ce dă artei o viață instantanee și definitivă, adică formă. În roman, rolul formei este mai puțin cel de a construi figuri – care adesea intervin prin propria lor atotputernicie, ca figuri mitice, fără formă – cît, mai curînd, de a le compune în mod ezitant, jucîndu-se cu ele ca și cum ar face arabescuri nesigure, pentru a le descompune apoi pe bună dreptate. Se poate spune că efectul produs de roman corespunde problemelor pe care le pune. În vreme ce alte romane acționează în cea mai mare parte, chiar dacă nu la cel mai înalt nivel, asupra sentimentelor naturale ale cititorului, *Afinitățile* exersează o influență derutantă asupra lui. O influență tulbure care, în cazul unor spirite înrudite, poate deveni participare exaltată și, în cazul altora, mai străine, o perturbare generală ostilă; numai o rațiune puternică, sub protecția căreia inima se poate lăsa în voia prodigioasei sale frumuseți magice, îi poate face față.

Incantația se vrea contrapartea negativă a creației. Pretinde, ca și cea din urmă, că plămăduiește lumea din neant. Opera de artă nu are nimic în comun cu nici una din ele. Ea nu se naște din neant, ci din haos. Dar nu se desprinde de haos, așa cum se desprinde, potrivit teoreticienilor idealiști ai emanației, lumea creată. Creația artistică nici nu „face” ceva din haos, nici nu îl pătrunde; de fapt, ca și invocarea magică, nici ea nu creează aparență, prin amestecarea elementelor acestui haos. Numai formula o produce. Forma însă transformă într-o clipă, prin vrajă, haosul în univers. Prin urmare, nici o operă de artă nu poate părea vie fără magic, căci altfel devine pură aparență și încetează să mai fie operă de artă. Viața care pulsează în ea trebuie să apară temporar încremenită și vrăjită. Această frumusețe pură, această armonie pură, care se răspîndește în haos (și într-adevăr numai în el, și nu în lume) și pare doar că-i dă viață, este esențială. Inexprimabilul suspendă această aparență, încremenește mișcarea prin magie și reduce armonia la cuvînt. Viața de care vorbeam mai sus constituie temeiul misterului, iar împietrirea conținutului operei. Așa cum, cu un cuvînt imperios, se poate întrerupe o femeie care recurge la subterfugii și scoate la lumină adevărul chiar în momentul întreruperii, inexprimabilul obligă armonia care se clatină să se oprească și prin protestul său îi eternizează vibrația. Pentru ca frumosul să se justifice, el trebuie să se eternizeze; dar acum pare întrerupt tocmai în justificările sale și astfel dobîndește eternitatea con-

ținutului său tocmai grație acestui protest. Inexprimabilul este puterea critică ce nu este capabilă să deosebească aparența de esență în artă, dar care, cel puțin, le împiedică să se amestece. El dispune de această putere ca de un dictat moral. El manifestă sublima violență a adevăratului, așa cum definește limbajul lumii reale potrivit legilor lumii morale. Căci distruge tot ce încă mai supraviețuiește ca moștenire a haosului în orice aparență frumoasă: totalitatea falsă, amăgitoare – cea absolută. Numai inexprimabilul desăvârșește opera, sfărâmînd-o mai întâi, pentru a face din ea o operă îmbucătățită, un fragment al lumii adevărate, torsul unui simbol. Inexprimabilul este o categorie a limbajului și a artei, nu a operei și a genurilor literare, pe care Hölderlin o definește cel mai riguros într-un fragment din *Anmerkungen zum Ödipus [Note la Oedip]*, a cărui importanță fundamentală, nu numai pentru teoria tragediei, dar în primul rînd pentru teoria artei în general, nu pare să fi fost încă recunoscută. “Sentimentul tragic intens este, de fapt, vid și liber de orice legături. De aceea, în succesiunea ritmică a reprezentărilor prin care se prezintă acest sentiment, devine necesară ceea ce în prozodie se numește cezură, cuvînt pur, întrerupere contraritimică, pentru ca alternanța sfinșietoare a reprezentărilor să se întîlnească în punctul său maximal, încît să se manifeste nu schimbarea reprezentării, ci însăși reprezentarea.” “Sobrietatea occidentală junonescă”, pe care Hölderlin, înainte de a scrie *Notele*, o considerase scopul aproape irealizabil al tuturor artiștilor germani, este doar un alt nume al acestei cezuri, la care este supusă orice expresie din clipa în care este armonioasă, pentru a face astfel loc, în toate procedeele pe care le folosește arta, unei violențe care depășește orice expresie. Nicăieri această violență nu este atît de manifestă ca în tragedia greacă și în imnurile lui Hölderlin. În tragedie ea este percepută ca amuțire a eroului, iar în ritmul versurilor ca obiecție. Acest ritm este definit cel mai bine de afirmația că, dincolo de poet, ceva din poezie se face cuvînt. De aceea, “un imn va fi rareori (și, la rigoare, poate niciodată) numit «frumos»”. La Hölderlin inexprimabilul iese în relief pînă ajunge la limita a ceea ce poate fi sesizat în opera de artă, iar la Goethe frumusețea. Ceea ce este dincolo de această limită este rod al nebuniei în primul caz și incantație magică în cel de-al doilea. Și în această direcție poezia germană nu-și mai poate permite să facă nici un pas dincolo de Goethe, fără să cadă pradă unei lumi a aparențelor, ale cărei cele mai seducătoare imagini le evocă Rudolf Borchardt. Chiar și în opera lui Goethe, maestrul celui din urmă, nu lipsesc indiciile care sugerează că geniul lui nu a știut să reziste întotdeauna ispitei celei mai la îndemînă: aceea de a conjura aparențe false.

Iată ce spune, amintindu-și de munca la roman: “Te poți socoti destul de norocos dacă, în aceste vremuri agitate, reușești să te refugiezi în adîncurile pasiunilor liniștite”. Dacă aici contrastul dintre suprafața agitată și adîncurile calme sugerează doar în treacăt imaginea unei ape, comparația este reluată și dezvoltată în scrisoarea lui Zelter către Goethe, în care vorbește despre *Afinități electice*: “La aceste caracteristici ale cărții se adaugă în sfîrșit și stilul care poate fi comparat cu acel element limpede, ai cărui

locuitori sprinteni înoată și se încrucișează, cînd strălucind la suprafață, cînd plonjînd în umbra adîncimilor, fără să se încurce și fără să se rătăcească”. Modul de exprimare al lui Zelter – întotdeauna insuficient apreciat – lămurește cum stilul lui Goethe, captiv al formulelor, este înrudit cu reflexia ademenitoare a apei. Și, dincolo de problemele de formă, remarcă lui Zelter este și o referință la semnificația aceluia “lac de agreement” și, în cele din urmă, a întregii opere. La fel cum, în roman, aparența unui suflet, a cărui limpezime nevinovată seduce și se scufundă în cele mai sumbre tenebre, se arată în toată ambiguitatea sa, apă participă și ea la această putere magică. Căci, pe de o parte, este neagră, întunecată, insondabilă, iar, pe de alta, oglindă limpede și luminoasă. Puterea acestei ambiguități care, în balada *Der Fischer* [Pescarul], apăruse deja ca o temă devine, în esența pasiunii din *Afinități*, o dominantă. În vreme ce, pe de o parte, ne poartă astfel în inima romanului, ne trimite, pe de alta, la originea mitică a imaginii despre viața frumoasă și ne îngăduie s-o recunoaștem în toată claritatea ei: “În elementul din care se naște zeița [Afrodita], frumusețea pare a fi cu adevărat acasă. Se aduc laude frumuseții torentelor impetuoase și a izvoarelor; una dintre Oceanide se numește «Cea frumos curgătoare»; printre Nereide se remarcă silueta frumoasă a Galateei și zeii mării au adus pe lume nenumărate fiice cu picioare frumoase. Elementul fluid, care scaldă și piciorul celui ce pășește în el, învăluie picioarele zeitelor cu frumusețea lui și, pentru a reprezenta această parte a corpului, imaginația poetilor greci o are drept model, în toate epocile, pe Thetis, cea cu picioare de argint. ... Pentru Hesiod, frumusețea nu este apanajul bărbatilor și al nici unui zeu cu chip masculin; nici aici frumusețea nu este semnul vreunei valori interioare. Ea apare în mod precumpănitor în forma exterioară a femeii, legată de Afrodita și de formele de viață oceanice”. Dacă, așa cum spune [Julius] Walter în *Ästhetik im Altertum* [Estetica în antichitate], originea vieții pure și frumoase, conform indicațiilor mitului, se află în lumea mișcării armonios haotice a valurilor, tot aici o sensibilitate mai profundă a căutat originea. În vreme ce Hengstenberg pomenește răutăcios de “alimentația nimfoidă a Otiliei”, iar Werner evocă derutat “naiada odios de suavă”, Bettina [von Arnim] are intuiția exactă a problemei: “Ești îndrăgostit de ea, Goethe, am bănuț-o de mult, această Venus a ieșit din marea zbuciumată a patimilor tale și, după ce a semănat toate perlele lacrimilor ei, a dispărut din nou într-o lumină supranaturală”.

Caracterul specios care definește frumusețea Otiliei amenință cu neesențialitate eliberarea pe care prietenii o dobîndesc în urma luptei lor. Căci, dacă frumusețea este doar aparență, tot aparență este și promisiunea mitică a unei împăcări în viață și în moarte. Sacrificiul, ca și înflorirea ei, este zadarnic, iar împăcarea doar o aparență de împăcare. Singura împăcare adevărată este cea cu Dumnezeu. Prin ea, individul se împacă cu Dumnezeu și numai după aceea cu celelalte ființe omenești; caracteristic pentru reconcilierea aparentă este dorința de a-i împăca pe oameni între

ei și astfel cu Dumnezeu. Acest contrast dintre împăcarea adevărată și cea aparentă readuce în prim-plan opoziția dintre roman și nuvelă. Căci rezultatul bizarului conflict în care sînt implicați încă din copilărie "ciudații copii" este că iubirea lor, din cauză că își asumă riscul de a muri pentru a obține adevărata împăcare, ajunge efectiv la această împăcare și, o dată cu ea, la acea pace care face ca legătura de iubire dintre ei să dăinuie. Adevărata împăcare cu Dumnezeu nu se produce decît pentru cel care desființează totul – sau tot ce are – de dragul ei, iar abia după aceea regăsește acest tot, dinaintea chipului împăcat al lui Dumnezeu. De aceea, saltul care sfidează moartea marchează clipa în care – fiecare pentru sine și în fața lui Dumnezeu – se angajează total, din pură voință de împăcare, face eforturi de dragul împăcării. Și numai după ce și-au regăsit pacea sînt redați unul altuia. Căci împăcarea, care este supralumească și nu poate deveni obiect al operei de artă, se reflectă în lumea de dincoace în reconcilierea dintre semenii. Cît de rămase în urmă sînt personajele romanului, cu îngăduința lor aristocratică, cu acea răbdare, cu acea delicatețe care, la urma urmei, nu face decît să sporească o distanță de care chiar ele sînt perfect conștiente! Deoarece evită mereu lupta deschisă, a cărei lipsă de măsură Goethe nu se sfiește s-o înfățișeze în gestul violent al "copilei vecinilor", ele n-au cum să ajungă la împăcare. Pe cît de mult suferă, pe atît de puțin luptă. De aceea, afectele lor nu au glas; ele nu se manifestă niciodată în exterior sub forma ostilității, a ranchiunei, a invidiei, dar nici nu trăiesc înăuntrul lor sub forma jalei, a rușinii și a disperării. Căci cum să îndrăznești să compari comportamentul provocat de disperare al "tinerii vecine" respinse cu sacrificiul prin care Ottilia, anticipînd hotărîrea lui Dumnezeu, nu-i încredințează cel mai prețios bun, ci cea mai grea povară? Împăcării aparente îi lipsește, așadar, nimicirea care face parte din natura adevăratei reconcilieri și, chiar cînd descrie moartea Ottiliei, autorul evită, atît cît poate, tot ce înseamnă durere și violență. Și nu este singurul caz din carte în care o circumspecție nepioasă răpește orice pace adevărată acestor oameni mult prea pașnici. Ceea ce autorul disimulează de nenumărate ori reiese clar din întreaga narațiune: conform legilor moralei, pasiunea își pierde orice drepturi și orice urmă de fericire atunci cînd încearcă să pacatizeze cu viața sigură, îndestulată, burgheză. Autorul dorește zadarnic ca personajele sale să treacă peste această prăpastie, pășind cu o siguranță somnambulică pe pasarela îngustă a unei civilizații pur umane. Nobila renunțare și stăpînirea de sine nu pot înlocui luciditatea pe care autorul a știut s-o îndepărteze atît de sine, cît și de personajele lui. (În această privință Stifter este un epigon desăvîrșit.) În gena mută care îi închide pe acești oameni în cercul unei morale umane sau, mai bine zis, burgheze, în care speră să salveze viața pasiunilor lor, constă rătăcirea sumbră care preține o ispășire sumbră. Ei fug de verdictul unei legi care mai are, de fapt, putere asupra lor. Deși, după aparențe, sînt scutiți de el prin condiția lor de nobili, în realitate numai sacrificiul poate să-i salveze. De aceea, nu au parte de pacea pe care ar trebui să le-o aducă armonia lor, arta lor de a

trăi în conformitate cu idealul goethean face atmosfera de furtună care le îngreunează viața și mai apăsătoare. Aici domnește liniștea de dinaintea furtunii, iar în nuvelă furtuna și pacea. În vreme ce iubirea îi escortează pe copiii îndrăgostiți care s-au împăcat, celorlalți nu le rămâne decât frumusețea ca aparență a împăcării.

Pentru cei ce iubesc cu adevărat, frumusețea ființei iubite nu este elementul decisiv. Dacă frumusețea a fost aceea care i-a unit în primul rînd, calități mai nobile îi vor face s-o uite și, în cele din urmă, vor păstra numai amintirea ei. Altfel stau lucrurile în cazul pasiunii. Pînă și cel mai mic declin al frumuseții o face să dispere. Pentru iubire, numai femeia frumoasă este bunul cel mai prețios; cea pe care o pretinde pasiunea este *cea mai frumoasă* dintre toate. Tot pasionată este și dezaprobarea cu care prietenii întorc spatele nuvelei. Pentru ei, renunțarea la frumusețe este aproape insuportabilă. Acea impetuoșitate care o desfigurează pe tînăra din nuvelă nu este vidă și distructivă ca a Lucianei, ci, mai curînd, violența insistentă și sănătoasă a unei creaturi mai nobile: grația care o însoțește este suficientă pentru a-i conferi ceva surprinzător, ceva care o privează de trăsăturile canonice ale frumuseții. Copila nu este frumoasă în mod esențial, așa cum este Otilie. Sau Eduard, în felul său; nu degeaba este lăudată frumusețea acestei perechi. Goethe nu s-a mulțumit doar să mobilizeze toate puterile imaginabile ale talentului său – dincolo chiar de limitele artei – în scopul fixării ei magice; în mod subtil, a sugerat că această frumusețe tandră și voalată este plasată în centrul cărții sale. Prin numele Otiliei face o aluzie la sfînta ocrotitoare a bolnavilor de ochi, la protectoarea mănăstirii Odilienberg din Pădurea Neagră. El spune că ea este “o mîngîiere a ochilor” pentru bărbații care o văd; putem merge mai departe și considera că numele ei amintește de lumina lină care este o binecuvîntare pentru ochiul bolnav și, totodată, sursa tuturor aparențelor. Acestei lumini Goethe îi opune strălucirea care iradiază dureros în numele și aparența Lucianei, iar cercului larg și însoțit în care evoluează cea din urmă îl opune pe cel lunar, secret, al Otiliei. Dar, deoarece blîndețea Otiliei nu exclude doar falsă strălucire a Lucianei, ci și pe cea autentică a “ciudaților copii”, iradierea blîndă pe care o emană ființa ei se situează undeva la mijloc, între strălucire ostilă și lumină pură. Atacul furios al eroinei din nuvelă se îndrepta împotriva luminii ochilor iubitului; caracterul acestei iubiri, potrivit oricăror aparențe, nu putea fi sugerat într-un mod mai riguros. Pasiunea rămîne prizonieră a farmecului lor, incapabilă să ofere prin propriile ei forțe un punct de sprijin celor cuprinși de ea nici măcar în fidelitate. Pentru că este înrobîtă de frumusețe sub orice formă ar apărea ea, pasiunea devastatoare izbucnește haotic atunci cînd nu intervine un element mai spiritual, capabil să îmblînzească aparențele. Este vorba de afecțiune.

În afecțiune omul se desprinde de pasiune. În virtutea legii esențiale care determină aceasta, așa cum determină orice desprindere de universul aparenței și orice trecere în domeniul ființei, schimbarea se face treptat și chiar cu prețul unei extreme intensificări finale a aparenței. Astfel,

o dată cu apariția afecțiunii, pasiunea pare că se transformă, mai mult decît înainte, în întregime, în iubire. Pasiunea și afecțiunea sînt componentele oricărei iubiri aparente, care nu se deosebește de cea adevărată prin insuficiența sentimentalului, ci mai curînd prin neputința lui. Trebuie, așadar, subliniat că iubirea dintre Ottilie și Eduard nu este una adevărată. Iubirea devine desăvîrșită numai dacă Dumnezeu o salvează, ridicînd-o deasupra propriei ei naturi. Cînd nu are alt stăpîn decît pe demonul Eros, sfîrșitul ei trist nu este un simplu eșec, ci, mai curînd, prețul pe care omul trebuie să-l plătească pentru această profundă imperfecțiune care ține de natura lui și care îi interzice desăvîrșirea iubirii. În orice iubire determinată strict de natura umană, putem spune că afecțiunea, produs specific al lui "Ερωσ θάνατος, înseamnă pur și simplu că omul recunoaște neputința lui de a iubi. În vreme ce în toate iubirile adevărate, în toate iubirile salvate, pasiunea secundează și afecțiunea rămîne; istoria lor și a trecerii de la una la alta constituie esența erosului. Pentru a ajunge la acest nivel, nu este suficient să dai vina pe omul care iubește, cum îndrăznește să o facă Bielschowsky. În ciuda tonului lor banal, observațiile lui nu sînt lipsite de adevăr. După ce constată la Eduard o lipsă de scrupule sau, mai bine zis, un egoism nemăsurat, comentează astfel iubirea Ottiliei, pe care nimic nu o poate clinti: "Uneori întîlnim și în viață astfel de fenomene anormale. Dar atunci dăm din umeri și zicem că nu înțelegem. O astfel de explicație în cazul unei opere poetice este o condamnare fără apel. Cînd e vorba de literatură, vrem și trebuie să înțelegem. Căci poetul este un creator. El creează suflete". În ce măsură are dreptate, rămîne extrem de problematic. Dar este clar că aceste figuri goetheene nu par a fi create și nici imagini construite, ci, mai curînd, evocații magice. Aceasta este obscuritatea, care este străină de opera de artă și a cărei întreagă semnificație nu poate fi percepută decît cu condiția de a realiza că aparține în mod esențial lumii aparențelor. Căci cea din urmă este mai puțin reprezentată în această ficțiune, cît conținută în însăși reprezentarea sa. De aceea poate fi și este atît de importantă. O astfel de iubire își dezvăluie aici fisura cu atît mai convingător cu cît trebuie să devină stăpîna acestei lumi ori de cîte ori ajunge la maturitate – fie prin sfîrșitul ei firesc: moartea comună (riguros simultană) a celor doi iubiți, fie prin durata ei supranaturală: căsătoria. Asta spune Goethe în nuvelă, cînd, datorită faptului că sînt dispuși să moară împreună, îndrăgostiților li se dăruie o nouă viață din voința lui Dumnezeu, asupra căreia vechile drepturi și-au pierdut pretențiile. Viața celor doi tineri a fost salvată în sensul în care căsătoria garantează existența celor pioși; prin această pereche a reprezentat puterea adevăratei iubiri, pe care s-a ferit s-o exprime în formă religioasă. Prin comparație, iubirea cunoaște un dublu eșec în roman. În vreme ce unul din cupluri se stinge însingurat, celui rămas în viață i se refuză căsătoria. La sfîrșitul cărții, căpitanul și Charlotte rămîn ca niște umbre rătăcitoare în limbul Infernului. În cazul celor două cupluri, autorul nu a făcut să triumfe iubirea adevărată, singura care i-ar fi

putut smulge din lumea aparențelor; prin cel al îndrăgostiților din nuvelă și-a pus opera, în mod discret, dar indiscutabil, sub semnul ei.

Norma juridică guvernează iubirea care se clatină. Căsătoria lui Eduard cu Charlotte, chiar dacă este pe cale de a se destrăma, aduce cu sine moartea unei astfel de iubiri, deoarece conține – deși denaturată mitic – măreția hotărîrii la înălțimea căreia alegerea nu se poate ridica niciodată. Astfel, chiar titlul romanului implică o judecată asupra alegerii, de care Goethe nu pare să fie pe deplin conștient. Căci în nota pe care a scris-o cu mîna lui, încearcă să-i păstreze valoarea morală: “Se pare că acest titlu straniu i-a fost sugerat autorului de experiențele sale din domeniul științelor naturii. El a observat probabil că analogiile etice în acest domeniu sînt adesea folosite pentru a aduce mai aproape de cercul cunoașterii omenești lucruri foarte îndepărtate de ea; și, de aceea, s-ar putea ca într-o problemă morală să fi fost înclinat să raporteze o imagine chimică la sursele ei morale, cu atît mai mult cu cît pretutindeni există o Singură Natură și imperiul senin al libertății raționale este mereu traversat de urmele necesității pasionale, tulburi, care pot fi șterse – imperfect, în această viață – numai de o mîină divină”. Dar mai semnificativ decît aceste formule, care par să caute în zadar, în împărăția “seninei libertăți raționale”, acea împărăție a lui Dumnezeu în care trăiesc cei care se iubesc, “afinitate” este, în și pentru sine, cel mai potrivit termen posibil pentru a defini exact, din punctul de vedere atît al valorii, cît și al temeiurilor, cele mai apropiate relații care îi unesc pe oameni. Iar în căsătorie devine destul de puternic pentru a transforma metaforicul în literal. Nu poate deveni mai puternic prin alegere și, mai ales, dimensiunea spirituală a unei astfel de afinități nu se întemeiază pe alegere. Dar această pretenție, care pare a fi o revoltă, dovedește în mod indiscutabil ambiguitatea termenului “alegere” [*Wahl*], care desemnează, în același timp, atît realitatea cuprinsă în act, cît și însuși actul alegerii. De cîte ori afinitatea devine obiectul unei decizii, ea transcende nivelul alegerii. Decizia anihilează alegerea pentru a întemeia fidelitatea: numai decizia, și nu alegerea, rămîne înscrisă în cartea vieții. Căci alegerea este naturală și poate fi făcută și de elemente; decizia este transcendentă. În carte, căsătoria este mai puternică decît iubirea numai pentru că acestei iubiri nu i se acordă drepturile cele mai înalte. Cu toate acestea, autorul nu a acordat niciodată o legitimitate particulară acestei căsătorii pe cale de destrămare. Căsătoria nu stă în nici un caz în centrul romanului. Asupra acestui punct se înșală și Hebbel, ca atîția alții, atunci cînd spune: “În *Afinități elective*, Goethe a lăsat deoparte un aspect al căsătoriei. Importanța căsnicieii pentru stat și omenire este desigur demonstrată cu argumente raționale, dar nu pusă în lumină în mod evident la nivelul reprezentării artistice, ceea ce ar fi fost totuși posibil și ar fi sporit impresia pe care o face întreaga operă”. Și, mai devreme, în prefața la *Maria Magdalena*: “Nu pot să-mi explic cum Goethe, care era un artist desăvîrșit, un mare artist, a putut să comită o asemenea eroare în structura internă a *Afinităților*

elective, o eroare care seamănă cu cea a unui medic zăpăcit care, la o disecție, în loc să aducă un corp adevărat, aduce un automat în sala de anatomie; astfel, autorul a plasat în centrul romanului său o căsătorie *a priori* golită de conținut, ba chiar imorală, ca aceea dintre Eduard și Charlotte, pe care o tratează și o folosește ca și cum ar fi fost tocmai opusul ei și perfect legitimă”. Pe lângă faptul că, în nici un caz, căsnicia nu este în centrul acțiunii, ci mai curînd un mijloc al ei, Goethe nu a prezentat-o și nu a vrut s-o prezinte așa cum o concepea Hebbel. Căci ar fi fost profund conștient că *a priori* nu se putea spune nimic, că moralitatea ei nu se putea dovedi decît ca fidelitate și imoralitatea ei ca infidelitate; și chiar pasiunea, de pildă, ar putea să fie suportul ei. Ceea ce declară iezuitul Baumgartner este banal, dar nu incorect: “Se iubesc, dar fără acea pasiune care, pentru sufletele sentimentale și bolnăvicioase, constituie singurul stimulent al vieții”. Dar asta nu înseamnă că fidelitatea conjugală este mai puțin condiționată. Condiționată în ambele sensuri: atît de o condiție necesară, cît și de una suficientă. Cea dintîi stă la baza deciziei. Faptul că pasiunea nu este criteriul său n-o face cu nimic mai arbitrară, ci scoate în relief, într-un mod mai puțin ambiguu și mai riguros, rolul decisiv al experienței. Căci pentru a fi suportul deciziei, această experiență trebuie să se dezvăluie celui care trece prin ea, dincolo de orice înțimplări și comparații ulterioare, dintr-o dată și exclusiv conform cu esența lucrurilor, în vreme ce orice încercare a omului drept de a-și întemeia decizia pe impresii subiective este, mai devreme sau mai tîrziu, sortită eșecului. Atunci cînd această condiție necesară a fost realizată, împlinirea datoriei poate sluji drept condiție suficientă a fidelității conjugale. Pentru a reuși să determinăm ce a produs ruptura în căsătorie, trebuie să nu ne îndoim că una din aceste două condiții a fost bine împlinită. Numai în acest caz se poate ști exact dacă ruptura este inevitabilă *a priori* sau dacă mai există speranța unei răsturnări care să salveze căsnicia. Din acest punct de vedere, evenimentele anterioare acțiunii romanului, așa cum le imaginează autorul, sînt dovada celui mai irecuzabil sentiment. Charlotte și Eduard s-au iubit cîndva; cu toate acestea, s-au angajat, fiecare în parte, în cîte o căsătorie fără valoare și de abia după aceea au ajuns să fie împreună. Este poate singurul mod de a lăsa în suspensie întrebarea despre cum au greșit ambii soți – prin nehotărîrea lor anterioară sau prin infidelitatea lor actuală. Goethe trebuia să păstreze speranța că o legătură care învinsese cîndva era sortită să dureze și de astă dată. Faptul că această căsnicie nu era capabilă, nici ca formă juridică, nici ca o convenție burgheză, să se confrunte cu aparența înșelătoare nu putea să-i scape autorului. Numai în sensul religios, în care căsnicii “mai rele” decît aceasta își au propria subzistență inviolabilă, i s-ar fi acordat această înlesnire. Prin urmare, dacă toate încercările lui Eduard de a se apropia de Charlotte sînt sortite eșecului absolut este pentru că ele pornesc de la un om care, refuzînd consacrarea preoțească, se privează el însuși de puterea și de legea care singure le pot justifica.

Dar, deși cuplul este incapabil să-și consolideze căsnicia, întrebarea care nu a încetat nici o clipă să le folosească drept scuză rămîne fără răspuns pînă la sfîrșit: despărțirea lor nu a însemnat eliberarea de un angajament care a fost greșit de la bun început? În orice caz, acești oameni au fost smulși din orbita căsătoriei pentru a-i găsi esența sub alte legi.

Mai prielnică decît pasiunea, dar cu nimic mai folositoare, afecțiunea aduce și ea cu sine doar pieirea celor care renunță la ea. Dar, spre deosebire de pasiune, nu îi duce la pieire pe cei ce trăiesc singuri; pentru a-i distruge, nu-i desparte pe cei ce se iubesc și, datorită ei, mor împăcați. Pe acest ultim drum, se îndreaptă către o frumusețe care nu mai este fixată pe aparență și trăiesc în sfera muzicii. Goethe a numit *Împăcarea* cel de-al treilea poem al *Trilogiei* sale, care descrie liniștirea pasiunii. În ochii celor care au cunoscut chinurile pasiunii, ea reprezintă “dubla fericire a sunetelor și a iubirii”, care nu este o încununare, ci un prim presentiment vag, asemenea licărului aproape deznădăjduit al zorilor. Muzica este, firește, o alinare pentru cei ce iubesc și de aceea numai ultimul poem al trilogiei poartă o dedicație, pe cînd acel “lăsați-mă singur” al pasiunii apare atît în motto-ul, cît și în concluzia *Elegiei*. Dar împăcarea, care a rămas la nivelul lumescului, se dezvăluie astfel ca aparență tocmai în fața pasionatului pentru care, în cele din urmă, își pierde strălucirea și se tulbură. “Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen!” “Da schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen”⁷ și numai acum aparența promite să cedeze total, numai acum tulburarea promite să fie dorită și să se desăvîrșească. “Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen / Den Götterwert der Töne wie der Tränen.”⁸ Aceste lacrimi de care se umplu ochii celui ce ascultă muzică îi ascund lumea vizibilă. Și sînt un indiciu al acelei corelații profunde care pare să fi inspirat remarca făcută în treacăt de Hermann Cohen, care, dintre toți interpreții textelor goetheene, a înțeles poate cel mai bine sentimentele unui Goethe care îmbătrînea: “Numai un poet liric desăvîrșit, numai un om care a vărsat lacrimi, lacrimi de iubire nesfîrșită, a fost în stare să dea romanului o asemenea unitate”. Desigur, este doar o observație și interpretarea nu este dusă mai departe. Căci pentru a continua trebuie recunoscut că acea iubire “nesfîrșită” este mult mai puțin decît iubirea pur și simplu, despre care se spune că este cea care dăinuie și dincolo de moarte, că este afecțiunea care duce la moarte. Dar ceea ce indică prezența sa esențială și activă și anunță, ca să zicem așa, unitatea romanului este faptul că, așa cum lacrimile voalează imaginea la sunetul muzicii, în împăcare, afecțiunea produce, prin intermediul emoției, declinul aparenței. Căci emoția este tocmai acea fază de tranziție în care aparența – aparența frumuseții ca

7. “Universul sublim – cum nu poate fi perceput de simțuri! / Acolo muzica plutește pe aripi de înger.”

8. “Ochiul plin de lacrimi și de năzuințe-nalte / Percepe valoarea divină a sunetelor și a lacrimilor.”

aparență a împăcării – strălucește cu o lumină dulce de amurg înainte să dispară. La nivelul limbajului, nici umorul, nici tragedia nu pot sesiza frumusețea; ea nu se poate manifesta cu o aură de limpezime transparentă. Opusul ei cel mai exact este emoția. Nici vina, nici nevinovăția, nici natura, nici lumea de dincolo nu sînt riguros diferențiate pentru ea. În această sferă apare Ottilie; acest vâl trebuie să se așeze peste frumusețea ei. Căci lacrimile de emoție care împăienjenesc privirea sînt, în același timp, vâlul cel mai potrivit al frumuseții înseși. Dar emoția este doar aparența falsă a reconcilierii. Și cît de emoționantă și de inconstantă este armonia înșelătoare a momentului în care îndrăgostiții cîntă la flaut! Muzica a părăsit complet lumea lor. Astfel falsă aparență, care este legată de emoție, poate deveni atît de puternică numai pentru cei care, asemenea lui Goethe, nu sînt mișcați de la început pînă în străfundul ființei lor de muzică și sînt imuni la forța frumuseții vii. Goethe luptă pentru a salva ceea ce este esențial în ea. Pe parcursul luptei, aparența acestei frumuseți devine tot mai tulbure, asemenea transparenței unui fluid cînd se produce cristalizarea. Căci nu prin mica emoție, care se complace în sine, ci doar prin cea mare, zguduitoare, aparența împăcării o depășește pe cea frumoasă și totodată se depășește pe sine. Jalea înlăcrimată – asta înseamnă emoție. Iar spațiul șocului dionisiac îi oferă rezonanță atît ei, cît și strigătului de durere fără lacrimi. “În dionisiac, jalea și durerea, ca și lacrimile vărsate pentru declinul continuu al tuturor formelor de viață, constituie un dulce extaz; este «viața greierului care, fără să mînnice și să bea, cîntă pînă moare».” Sînt cuvintele lui Bernoulli despre capitolul 141 din *Mutterrecht* [*Matrariat*], în care Bachofen vorbește despre greiere, creatura care aparținea inițial pămîntului întunecat și care a fost apoi ridicată de profunzimea mitică a grecilor la rangul de asociată a simbolurilor uranice. Ce altceva înseamnă meditațiile lui Goethe despre încetarea din viață a Ottiliei?

Cu cît emoția se înțelege pe sine mai bine, cu atît mai mult devine trecere spre altceva; pentru adevăratul poet ea nu este niciodată un sfîrșit. Acest lucru este evident atunci cînd zdruncinarea constituie cea mai bună parte a emoției și, deși remarcă sa vizează un caz particular, la el se referă Goethe în *Nachlese zu Aristoteles "Poetik"* [*Interpretare la "Poetica" lui Aristotel*]: “Cine pășește pe calea unei evoluții interioare cu adevărat morale simte și admite că tragediile și romanele tragice, departe de a liniști spiritul, tulbură sufletul și ceea ce numim inimă și le aduc într-o stare vagă și incertă. Tinerii iubesc această stare și de aceea au o aplecare pătimașă pentru astfel de produse”. Dar emoția va fi numai o trecere de la prezentimentul tulbure, “pe calea evoluției cu adevărat morale”, la unicul conținut obiectiv al zdruncinării, sublimul. Tocmai această trecere se efectuează pe măsură ce aparența este în regres. Acea aparență, reprezentată de frumusețea Ottiliei, este în regres. Nu trebuie să credem însă că disperarea și violența exterioară joacă un rol în moartea Ottiliei; însuși tipul ei de aparență implică, din principiu, că nu poate decît să se stingă, și asta

curînd. Nimic nu este mai diferit de strălucirea orbitoare a unei frumuseți triumfătoare, cum este cea a Lucianei sau a lui Lucifer. Și în vreme ce figura Elenei goetheene sau cea, mai cunoscută, a Giocondei datorează misterul splendorii lor conflictului dintre aceste două tipuri de aparență, figura Ottiliei este guvernată în întregime de o singură aparență, care dispare. Autorul a înscris-o în fiecare dintre mișcărilor și gesturile ei, pentru ca, în cele din urmă, să o reducă, în modul cel mai sumbru și cel mai delicat, la acea formă de existență tot mai evanescentă, care reiese din însemnările jurnalului ei. Figura ei nu reflectă, în consecință, pur și simplu aparența frumuseții, cu cele două aspecte ale ei, ci numai cel care îi este propriu: aspectul unei frumuseți trecătoare. Dar această aparență, firește, deschide perspectiva asupra a ceea ce este, în general, aparența frumoasă și se face recunoscută numai prin intermediul ei. De aceea, în fața Ottiliei, se pune vechea întrebare inevitabilă, și anume dacă frumusețea este doar aparență.

Tot ce este frumos în mod esențial este legat constant și în esența sa, dar în grade infinit de diverse, de aparență. Această legătură atinge intensitatea maximă acolo unde viața este cea mai evidentă, și exact aici, sub dublul aspect al strălucirii triumfătoare sau al celei care se stinge. Căci tot ce este viu, pe măsura ce natura sa este mai înaltă, iese din sfera frumosului esențial; prin urmare, esența frumosului se manifestă în el, de cele mai multe ori, ca asemănare. Viața frumoasă, frumusețea esențială și frumusețea ca aparență – toate trei sînt identice. În acest sens, teoria platoniciană a frumosului este legată de mai vechea problemă a aparenței deoarece, conform *Banchetului*, ea consideră frumusețea, în primul rînd, prin intermediul corpurilor vii; aici estetica platoniciană se întâlnește cu problema mult mai veche a aparenței. Problema nu este explicată deoarece Platon este grec și, pentru el, băiatul tînar poartă pe chip, cel puțin tot atît cît tînăra fată, trăsăturile frumuseții esențiale; dar plenitudinea vieții este mai intensă la femeie decît la bărbat. Cu toate acestea, atunci cînd este esențial frumoasă, în realitatea mai puțin vie, rămîne ceva din aparența pură. Este cazul tuturor operelor de artă, iar dintre ele, cel mai puțin al muzicii. Astfel, în frumusețea artei este prezentă acea aparență, adică acea atingere și învecinarea cu viața, fără de care frumusețea nu este posibilă. Aparența însă nu conține esența frumuseții. Cea din urmă trimite la ceva mult mai profund, care, în opera de artă, poate fi definit ca însuși contrariul aparenței; fără acest contrast, inexprimabilul nu poate avea un loc în artă și nici nu poate fi numit fără echivoc. Deși inexprimabilul se opune aparentului, se află într-o relație necesară cu el pentru că, fără a fi el însuși aparență, frumosul nu este esențial frumos decît atîta vreme cît păstrează o aparență. Această aparență este vîlul său, căci însăși esența sa impune frumuseții să apară numai în ceea ce este învăluit. Să refuzăm, așadar, acest loc comun al filosofilor, care pretind să o reducă la simplă aparență. Mai mult chiar, celebra formulă care își găsește expresia cea mai plată în scrierile lui Solger și care o con-

sideră "adevărul devenit vizibil" denaturează în mod fundamental mărimea frumuseții. Nici Simmel nu ar fi trebuit să-și sprijine o afirmație de același ordin pe anumite fraze ale lui Goethe, care nu au valoare filosofică decât în măsura în care nu sînt luate în litera lor. Această formulă, care pornește de la ideea că adevărul nu este vizibil în sine și nu se face văzut decât prin trăsături care nu îi sînt proprii, reduce frumusețea la o aparență și, pe lîngă că este lipsită de metodă și de rațiune, duce, în cele din urmă la barbarism filosofic. Căci cum să calificăm altfel ideea potrivit căreia adevărul frumuseții poate fi dezvăluit? Frumusețea nu este o aparență sau un vâl care acoperă altceva. Ea însăși nu este fenomen, ci esență pură, o esență care rămîne în mod esențial identică cu sine numai cînd este învăluită. În orice alt loc, aparența poate să înșele, dar aparența frumoasă este vâlul întins peste ceea ce pretinde cu necesitate, mai mult decât orice altceva, să fie voalat. Frumosul nu este nici vâlul, nici ceea ce este învăluit, ci mai curînd însuși obiectul în învăluirea sa. Dacă ar fi dezvăluit, obiectul s-ar dovedi inaparent la nesfîrșit. Pe asta se întemeiază ideea străveche potrivit căreia dezvăluirea transformă ceea ce este învăluit, care rămîne "identică cu sine" numai sub vâl. Astfel, în cazul frumosului, dezvăluirea însăși devine imposibilă. Aceasta este ideea directoare a criticii de artă. Rolul criticii nu este să ridice vâlul, ci, mai curînd, cunoscîndu-l în mod exact ca atare, să se ridice pînă la întuirea adevărată a frumosului. La o întuire la care nu ajunge niciodată empatia și doar parțial privirea mai pură a naivului: intuiția frumosului ca mister. O adevărată operă de artă nu poate fi înțeleasă decât atunci cînd se prezintă pe sine în mod inevitabil ca mister. Căci nu se poate defini altfel o realitate a cărei esență ultimă pretinde să fie învăluită. De vreme ce numai frumosul este singura realitate care poate fi în mod esențial și cea care învăluie, și cea care este învăluită, fundamentul ontologic divin al frumuseții constă în mister. Astfel, în ea aparența nu este vâlul în sine, aruncat în mod inutil peste lucruri, ci vâlul pe care trebuie să-l poarte lucrurile pentru noi. Necesitatea care le împune acest vâl este uneori divină și tot prin decizia zeilor vedem cum, atunci cînd se dezvăluie la moment nepotrivit, inaparența însăși, pe care revelația o substituie misterului, se volatilizează în nimic. Cînd Kant spune că frumusețea se sprijină pe o relație, metoda folosită de el este superioară celei folosite de psihologi. Frumusețea, ca și revelația, conține în sine ordinea filosofiei istoriei. Ea nu face vizibilă ideea însăși, ci secretul acesteia.

Pentru că în ea vâlul și învăluitul sînt una, frumusețea nu are valoare esențială decât acolo unde nuditatea și învăluirea sînt una, adică în artă și în fenomenele pur naturale. Cu cît această dualitate se exprimă mai evident, pentru ca, în final, să-și găsească cea mai înaltă confirmare în om, cu atît devine mai clar faptul că în goliciunea fără vâluri esența însăși a frumosului cedează locul și corpul gol al ființei omenești ajunge la un nivel de existență care este dincolo de orice frumusețe: cel al sublimului, pentru că nu este vorba de o operă făcută de mîna omului, ci de

însăși opera Creatorului. Astfel descoperim ultima din acele corespondențe salutare care se manifestă, cu exactitate incomparabilă, între roman și acea bijuterie de precizie care este nuvela. În nuvelă, tînărul nu o dezbracă pe fata pe care o iubește din dorință, ci pentru a-i salva viața. El nu contemplă corpul ei gol și tocmai de aceea îl percepe în toată maiestatea sa. Autorul nu folosește cuvinte deșarte cînd spune: "Dorința de a o salva era mai puternică decît orice alt considerent". Căci în iubire nu contemplarea joacă rolul principal. Iubirea nu se naște din voința de fericire totală, care nu apare decît în treacăt, în foarte rarele momente de contemplație, în liniștea "*alcyonică*" a sufletului. Izvorul oricărei iubiri este presentimentul unei vieți preafericite. Dar în clipa în care în ea învinge *vita contemplativa*, în care dorința se concentrează mai curînd asupra viziunii femeii celei mai minunate decît asupra uniunii cu femeia cea mai iubită, iubirea devine cea mai inutilă și cea mai amară dintre pasiuni – așa cum o demonstrează, în *Afinități elective*, destinul lui Eduard și al Ottiliei. Din acest punct de vedere, toate detaliile nuvelei sînt semnificative. Față de roman, ea prezintă atît trăsăturile libertății, cît și pe cele ale necesității; poate fi comparată cu imaginea redusă a unei catedrale, care, în penumbră, chiar în centrul ei, oferă o viziune asupra locului care, altfel, ar fi imposibilă. În același timp, ea face să pătrundă, în naosul întunecat, strălucirea unei zile limpezi sau, mai bine zis, sobre. Și dacă această sobrietate ne apare ca sfîntă, este surprinzător că tocmai Goethe este, poate, singurul pentru care nu pare să fie așa. Căci toată cartea lui este plină de această lumină voalată care domnește în interiorul catedralei și refractată de vitralii multicolore. La scurt timp după ce a terminat-o, i-a scris lui Zelter: "Cînd dați peste romanul meu, vă rog să-l tratați prietenește. Sînt convins că vălul transparent și totodată impenetrabil care-l acoperă nu vă va împiedica să deslușiți ceea ce am vrut să spun". Menționarea acestui "văl" era mai mult decît o simplă metaforă; întotdeauna cînd Goethe s-a luptat să ajungă la viziunea frumuseții, a trebuit să fie emoționat de fluturarea unui vâl. Trei personaje din operele lui esențiale s-au născut din această luptă, care l-a consumat mai mult decît oricare alta: Mignon, Ottilie și Elena. "So lasst mich scheinen bis ich werde / Zieht mir das weisse Kleid nicht aus! / Ich eile von der schönen Erde / Hinab in jenes feste Haus. / Dort ruh ich eine kleine Stille / Dann öffnet sich der frische Blick / Ich lasse dann die reine Hülle / Den Gürtel und den Kranz zurück."⁹ Și Elena le lasă în urma ei: "Veșmintele și vâlul rămîn în brațele lui Faust". Goethe este conștient de fabuloasa înșelăciune a acestei aparențe. Pe Faust îl avertizează astfel: "Halte fest, was dir von allem übrig blieb. / Das Kleid, lass es nicht los.

9. "Pînă s-ajung [înger], astfel vreau să apar; / Nu-mi smulgeți rochia albă! / Vreau iute să părăsesc pămîntul cel frumos, / Să cobor spre altă casă, mai statornică, / Unde mă voi bucura de-un dram de liniște / Pînă mi se deschid priveliști noi / Și-n urmă am să las vâlul pur, / Coroana și briul meu" (*Wilhelm Meister, Anii de ucenicie*, VIII).

Da zupfen schon / Dämonen an den Zipfeln, möchten gern / Zur Unterwelt es reißen. Halte fest! / Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlost / Doch göttlich ist's"¹⁰. Spre deosebire de celelalte, vălul Ottiliei rămîne totuși ca și cum ar fi corpul ei viu. Numai în cazul ei se exprimă clar legea, care pentru ceilalți se manifestă în mod fragmentar: pe măsură ce viața se stinge, se stinge și orice frumusețe aparentă, care nu poate decît să se atașeze de ceea ce este viu pînă cînd, o dată cu sfîrșitul vieții, se sfîrșește și ea. Prin urmare, nimic muritor nu poate fi dezvăluit. Formula-rea din *Maxime și reflecții* arată pînă la ce grad extrem frumusețea rămîne de nedeazăluit: "Niciodată frumusețea nu se poate cunoaște exact pe sine însăși". Dar în fața lui Dumnezeu nu există secrete și totul este viață. Cînd se află dinaintea lui Dumnezeu, omul ne apare ca un cadavru și viața lui ca iubire. Astfel, moartea are aceeași putere de a dezvălui ca iubirea. Numai natura își păstrează secretul, atîta vreme cît Dumnezeu o lasă să dăinuiască. Adevărul se dezvăluie în esența limbajului. Cînd corpul omenesc se dezvăluie, este un semn că omul însuși apare în fața lui Dumnezeu. Dacă, în iubire, frumusețea nu este sacrificată, ea cade pradă morții. Ottilie cunoaște această cale funestă. Pentru că, în inima ei tînără, recunoaște semnele prevestitoare, rămîne, dintre toate personajele create de Goethe, cel mai juvenil – nu prin ceea ce face, ci prin esența ei. Fără îndoială că bătrînețea te pregătește pentru moarte, dar tinerii sînt gata pregătiți să moară. Cît de misterioasă este totuși acea frază a lui Goethe în care spune că Charlottei "i-ar fi plăcut mult să trăiască"! În nici o altă operă nu a acordat tinereții creditul pe care i l-a acordat Ottiliei: o viață întreagă ce conține în propria ei durată propria moarte. Se poate spune că, dacă a existat un adevăr asupra căruia a închis ochii, acesta a fost. Dacă existența Ottiliei, în patosul care o distinge de toate celelalte, indică tot ce este viu în viața tinerilor, atunci numai prin destinul frumuseții ei a putut Goethe să se împace cu ideea, pe care o refuza cu întreaga lui ființă. Cercetarea surselor furnizează, în această privință, o mărturie remarcabilă. În mai 1809 Bettina îi trimite lui Goethe o scrisoare despre rebeliunea tirolezilor, în care spune: "Da, Goethe, aceste evenimente au modificat modul meu de a vedea lucrurile... Săli sumbre, cu monumente profetice care prevestesc moartea unor măreți eroi, sînt în centrul presentimentelor mele apăsătoare... Oh, fii alături de mine, ca să-i comemorăm [pe tirolezi]... este o glorie pentru poet să-i imortalizeze pe eroi!" În august al aceluiași an Goethe a scris versiunea finală a părții a doua, capitolul 3, din *Afinități electice*, unde putem citi, în jurnalul Ottiliei: "Popoarele vechi aveau o reprezentare severă și care poate părea înfricoșătoare. Și-i închipuiau pe strămoși șezînd de jur-împrejur pe jețuri, în vaste peșteri, într-o mută

10. "Ține-le bine, sînt tot ce ți-a rămas; / Nu da drumul la haină! Demonii / Trag de ea; în lumea subpămînteană vor s-o ducă. Ține-le bine! / Zeița nu mai e, ai pierdut-o, / Dar haina e divină..." (*Faust*, II, actul al III-lea).

conversație. În fața noului sosit, dacă acesta era îndeajuns de vrednic, ei se ridicau și se închinau în semn de bun venit. Ieri, când ședeam în capelă și vedeam în fața stranei mele sculptate alți cîțiva, așezați în cerc, ideea aceea îmi păru nespus de prietenoasă și de plăcută. «De ce nu poți oare să rămîi așezată, gîndii în sinea mea, să rămîi așezată multă, multă vreme în tihnă și reculegere, pînă cînd, în sfîrșit, ar sosi prietenii, în fața cărora te-ai ridica, arătîndu-le cu o amabilă înclinare locul? Geamurile colorate fac din zid un amurg sever și cineva ar trebui să doneze o candelă pentru ca nici noaptea să nu fie cu totul întunecată.»” E foarte tentant să consideri această aluzie la Walhalla ca o reminiscență, conștientă sau inconștientă, a fragmentului din scrisoarea Bettinei. Căci afinitatea de atmosferă este izbitoare, izbitoare este și imaginea Walhallei la Goethe și tot izbitoare, la urma urmei, este și apariția ei neașteptată în însemnările Ottiliei. Oare atribuindu-i Ottiliei aceste cuvinte tandre, Goethe nu s-a apropiat mai mult de atitudinea eroică, atît de dragă Bettinei?

După toate acestea, să încercăm să stabilim dacă este un adevăr sau o simplă mistificare atunci cînd Gundolf afirmă cu sinceritate jucată că “figura Ottiliei nu este nici personajul principal, nici problema reală a *Afinităților electice*”; și dacă ceea ce adaugă are vreun sens: “dar, fără momentul în care Goethe a văzut ceea ce în roman apare ca Ottilie, nici conținutul nu ar fi fost atît de des și nici problema configurată astfel”. Căci un lucru reiese clar din toate acestea, și anume că figura Ottiliei, ba mai mult, numele ei l-a legat cu farmecul său pe Goethe de acest univers pentru a salva într-adevăr o ființă care era pe cale să se piardă, pentru a răscumpăra în ea o iubită. l-a făcut o mărturisire în acest sens lui Sulpice Boisserée, care a redat-o în aceleași cuvinte frumoase cu care, datorită unei intuiții profunde asupra autorului, face o aluzie mai profundă decît realizează la secretul operei lui Goethe: “În timpul călătoriei am ajuns să vorbim despre *Afinitățile electice*. Mi-a atras atenția asupra modului rapid și irezistibil în care a provocat catastrofa. Între timp răsăriseră stelele; mi-a vorbit despre relația lui cu Ottilie, despre cît a iubit-o și despre cît l-a făcut să sufere. Pînă la urmă, tonul lui a devenit tot mai misterios și aproape enigmatic. – Totuși, după aceea, a recitat cîteva versuri senine. Așa am ajuns, obosiți, stimulați, plini de presentimente și pe jumătate adormiți, sub un splendid clar de lună... la Heidelberg”. Deși povestitorului nostru nu i-a scăpat cum, o dată cu apariția stelelor, gîndurile lui Goethe s-au îndreptat către romanul său, nu și-a dat seama – după cum o dovedește limbajul lui – că momentul era mai important decît dispozițiile interioare și că avertismentul stelelor era clar. În cel din urmă continua să trăiască, sub formă de experiență, acea amintire care, drept ceva trăit, se evaporase de mult. În una din descrierile din roman, speranța îndrăgostiților îi apăruse sub semnul simbolic al stelelor. Iată fraza care, după cum spune Hölderlin, conține cezura operei, cea care suspendă orice acțiune, în clipa în care Eduard și Ottilie, îmbrățișați, își pecetluiesc soarta: “Ca o stea ce cade din cer, speranța trecu deasupra capetelor lor” (II, 13). Ei nu sînt conștienți de asta, firește, și pentru Goethe

este cel mai clar mod de a spune că speranța ultimă nu este niciodată ultima speranță decît pentru ființele în favoarea cărora se speră, și nu pentru cei care speră ei înșiși. Iată ceea ce justifică în modul cel mai profund “atitudinea naratorului”. El este singurul care, prin sentimentul speranței, poate da sens evenimentului, așa cum Dante în persoană ia asupra sa deznădejdea îndrăgostiților atunci cînd, după ce aude cuvintele Francescăi da Rimini, “se prăbușește ca un cadavru”. Această speranță, paradoxală, fugitivă, se naște, în cele din urmă, din împăcarea aparentă, tot așa cum, în amurg, pe măsură ce soarele apune, se ridică luceafărul de seară care vestește noaptea. – Această lumină sclipitoare este, firește, cea a lui Venus. Pe ea, care este atît de fragilă, se întemeiază orice speranță, pînă și cea mai intensă. Astfel, în cele din urmă, speranța justifică aparența împăcării și este singurul caz în care nu putem spune, ca Platon, că este absurd să vrei aparența binelui. Căci aparența împăcării poate, chiar trebuie să fie dorită; ea este singurul loc în care speranța este la ea acasă în cel mai înalt grad. În cele din urmă, speranța se desprinde de ea, iar “frumusețea ei persistentă” de la sfîrșitul cărții răsună ca o întrebare pusă cu voce tremurîndă în urma morților, care, dacă se vor trezi vreodată, sperăm să se trezească nu într-o lume frumoasă, ci într-o lume preafericită. Dintre *Cuvintele originare*, *Elpis* rămîne cel ultim; certitudinea unei binecuvîntări, pe care, în nuvelă, o poartă ascunsă în ei cei ce se iubesc, corespunde speranței noastre de mîntuire, pe care o nutrim pentru toți morții. Speranța este singura justificare a credinței în nemurire, a cărei flacără nu s-ar naște niciodată prin contactul cu propria noastră existență. Dar tocmai din cauza speranței sînt nelalocul lor acele elemente de mistică creștină introduse la sfîrșitul cărții – în cu totul alt mod decît la romantici –, din dorința de a conferi o anumită noblețe miticului din straturile profunde. Expresia adecvată a misterului propriu-zis care există în roman nu este această esență nazariniană, ci simbolul stelei care cade este mai curînd simbolul stelei care cade deasupra celor ce se iubesc. În dramă, misterul este acel element care o ridică deasupra domeniului limbajului care îi este propriu, pînă la un domeniu mai înalt, pe care acest limbaj nu-l poate atinge. De aceea, el nu poate fi niciodată exprimat prin cuvinte, ci numai prin reprezentări, și este “dramatic” în cel mai strict sens al cuvîntului. Un moment analog al reprezentării în *Afinități electiv*e este steaua căzătoare. Temelia epică a reprezentării în mit, dimensiunea sa lirică în pasiune și afecțiune își găsesc încununarea dramatică în misterul speranței. În vreme ce muzica conține mistere autentice, această lume rămîne firește o lume mută, fără răsunset. Și totuși, cărei lumi îi corespunde, dacă nu celei căreia îi promite mai mult decît împăcarea, și anume izbăvirea? Iată ce este înscris pe acea “placă”, pe care [Stefan] George a pus-o pe casa de la Bonn în care s-a născut Beethoven¹¹:

11. E vorba de catrenul intitulat *Casă la Bonn*, în seria *Tafeln* (n. tr.).

“Eh ihr zum kampf erstarkt auf eurem sterne
Sing ich euch streit und sieg von oberen sternern.
Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne
Erfind ich euch den traum bei ewigen sternern”¹².

Acest “Înainte să prindeți trup” apare ca o ironie sublimă. În romanul lui Goethe, cei ce se iubesc nu prind niciodată trup. Ce contează dacă nu se călesc pentru luptă? Nădejdea ni s-a dat numai pentru cei deznădăjduiți.

12. “Înainte să vă căliți în lupte pe-al vostru astru / Eu vă cînt bătlîii și victorii ale unor mai înalte astre. / Înainte să prindeți trup pe acest astru / Vă urzesc visul în eternele astre.”

OPERA DE ARTĂ

ÎN EPOCA REPRODUCERII MECANICE

“Artele frumoase au evoluat, tipurile și funcțiile lor s-au stabilit în vremuri foarte diferite de cele de azi, de către oameni a căror putere de acțiune asupra lucrurilor era nesemnificativă față de a noastră. Dar evoluția uimitoare a mijloacelor noastre tehnice, capacitatea lor de adaptare și precizia pe care au atins-o, ideile și obișnuințele pe care le-au creat anunță inevitabil schimbări iminente care vor avea loc în străvechiul meșteșug al frumosului. În toate artele există o componentă fizică care nu mai poate fi considerată și tratată ca pînă acum, care nu mai poate rămîne neafectată de cunoașterea și practicile noastre moderne. Nici materia, nici spațiul, nici timpul nu mai sînt, de douăzeci de ani încoace, ceea ce au fost odată. Trebuie să ne așteptăm ca mari inovații să transforme întreaga tehnică a artelor, afectînd astfel însăși invenția artistică și ajungînd poate, în cele din urmă, să modifice în modul cel mai uluitor propria noastră noțiune a artei.”

Paul Valéry, *Pièces sur l'art* [Fragmente despre artă], Paris [f.a.], pp. 103-104 (*La Conquête de l'ubiquité*) [Cucerirea ubicuității].

PREFAȚĂ

Cînd Marx a întreprins critica modului capitalist de producție, acesta era la începuturile sale. Marx și-a îndreptat eforturile astfel încît să le dea valoare de pronostic. S-a oprit asupra condițiilor de bază care stau la temelia producției capitaliste și prin prezentarea sa a arătat ce se poate aștepta de la capitalism în viitor. Concluzia a fost că se putea aștepta nu numai o exploatare din ce în ce mai cruntă a proletariatului, dar și crearea unor condiții care să facă posibilă suprimarea sa.

Transformarea suprastructurii, care se petrece mult mai lent decît cea a substructurii, a avut nevoie de mai mult de o jumătate de secol pentru a impune schimbarea condițiilor de producție în toate sferile culturii. Numai astăzi se poate constata ce formă a luat acest proces. Pornind de la aceste constatări, ar trebui emise niște exigențe care să aibă valoare de pronostic. Dar tezele despre arta proletariatului după ce a preluat puterea sau despre arta societății fără clase ar corespunde mai puțin acestor exigențe decît cele despre tendințele în evoluția artei în condițiile prezente de producție. Dialectica lor nu este mai puțin evidentă în suprastructură decît în economie. De aceea, ar fi o greșeală să subestimăm valoarea acestor teze ca arme de luptă. Ele înlătură un număr de concepte demodate, cum ar fi creativitate

și geniu, valoare eternă și mister – concepute a căror aplicare necontrolată (și în prezent greu de controlat) ar duce la o prelucrare în sens fascist a materialului. *Conceptele care se introduc ca o noutate în teoria artei în cele ce urmează se deosebesc de cele curente, prin faptul că sînt complet inutilizabile în scopuri fasciste. Pe de altă parte, sînt folositoare pentru formularea unor exigențe revoluționare în politica culturală.*

În principiu, o operă de artă a fost dintotdeauna reproductibilă. Ceea ce omul a făcut a putut fi oricînd reprodus de alții. În toate timpurile, elevii au copiat opere de artă pentru a se exercita în ale artei, maeștrii pentru a le asigura difuzarea și, în fine, falsificatorii pentru a dobîndi un profit material. Reproducerea tehnică a unei opere de artă reprezintă însă un fenomen nou, care s-a născut și s-a dezvoltat în cursul istoriei, în salturi succesive, la mari intervale de timp, dar cu un ritm din ce în ce mai rapid. Grecii cunoșteau doar două procedee de reproducere tehnică a operelor de artă: turnarea și ștanțarea. Bronzurile, teracotele și monedele erau singurele obiecte de artă pe care le puteau reproduce în serie. Toate celelalte erau exemplare unice și nu puteau fi reproduse tehnic. O dată cu gravura în lemn, arta grafică a devenit pentru prima oară reproductibilă mecanic, cu mult înainte ca tiparul să permită multiplicarea scrisului. Uriașele schimbări pe care tiparul, adică reproducerea tehnică a scrisului, le-a produs în literatură sînt bine cunoscute. Cu toate acestea, în cadrul fenomenului general pe care îl cercetăm aici din perspectiva istoriei universale, tiparul este doar *un* aspect particular, chiar dacă de o importanță excepțională. În timpul evului mediu gravura în cupru și acvaforte se adaugă gravurii în lemn, iar la începutul secolului al XIX-lea litografia.

O dată cu litografia, tehnica reproducerii atinge un stadiu fundamental nou. Acest procedeu mult mai direct, deosebit prin faptul că desenul se aplică pe piatră în loc să fie crestat pe un buștean sau ieșuit pe o placă de cupru, a oferit pentru prima dată artei grafice posibilitatea de a-și pune produsele pe piață, nu numai în masă, ca pînă atunci, dar și în forme care se schimbau zilnic. Litografia a permis ca arta grafică să illustreze viața de zi cu zi și a început să țină pasul cu tiparul. Dar la numai cîteva decenii de la descoperirea ei, litografia a fost înlocuită de fotografie. Pentru prima oară în procesul reprezentării plastice, fotografia a eliberat mîna de cele mai importante sarcini artistice care, de atunci încolo, au revenit numai ochiului fixat pe obiectiv. Deoarece ochiul percepe mai repede decît desenează mîna, procesul reproducerii plastice s-a accelerat într-atît, încît a putut ține pasul cu vorbirea. Fotograful fixează imaginile în studio, datorită aparatelor rotative, cu aceeași viteză cu care vorbește actorul. Așa cum litografia conține în mod virtual revista ilustrată, fotografia conține în mod virtual filmul sonor. Problema reproducerii tehnice a sunetului a fost abordată la sfîrșitul secolului trecut. Aceste strădanii convergente au făcut previzibilă situația despre

care vorbește Paul Valéry: "Așa cum apa, gazul, electricitatea ne ajung în case de departe pentru a ne satisface nevoile, ca urmare a unei îndemînări minimale, ni se vor pune la dispoziție și succesiuni de imagini și de sunete care vor apărea și vor dispărea la o simplă mișcare a mîinii, aproape la un semn"¹. În jur de 1900, tehnicile reproducerii au atins un nivel care le permitea nu numai să fie aplicate la toate operele de artă ale trecutului și să provoace o modificare profundă a impactului lor asupra publicului, dar și să se impună, ele însele, ca forme originale de artă. În această privință, nu este nimic mai revelator decît natura repercusiunilor pe care cele două manifestări deosebite – reproducerea operelor de artă și arta filmului – le-au avut asupra formelor artistice tradiționale.

II

Chiar și celei mai perfecte reproduceri îi lipsește ceva: acel acum și aici al operei de artă – unicitatea prezenței ei în locul în care se află. Această prezență unică și nimic altceva determină totuși întreaga ei istorie, căreia i-a fost supusă în decursul anilor și prin succesiunea proprietarilor². Urmele celor dintîi pot fi observate doar prin analize chimice sau fizice, care sînt imposibil de efectuat în cazul unei reproduceri; pentru a determina prin cîte mîini a trecut, trebuie urmărită o întreagă tradiție, pornind de la locul în care a fost creat originalul.

Acel acum și aici al originalului constituie ceea ce se numește autenticitatea sa. Analizele chimice ale patinei unui obiect de bronz pot contribui la stabilirea autenticității, la fel ca dovada conform căreia un manuscris din evul mediu provine într-adevăr chiar dintr-o arhivă din secolul al XV-lea. *Noțiunea însăși de autenticitate nu are nici un sens pentru o reproducere, indiferent dacă este tehnică sau nu*³. Cînd este confruntat cu reproducerea sa manuală, care este considerată din principiu un fals, originalul își păstrează autoritatea deplină; altfel stau lucrurile cu reproducerea tehnică. Și asta din două motive. Mai întîi, ea este mai independentă față de original decît cea manuală. De pildă, în fotografie, procedeul reproducerii poate pune în evidență acele aspecte ale originalului care nu pot fi percepute cu ochiul, ci numai cu obiectivul, care poate fi deplasat pentru a obține unghiuri de vedere

1. Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris [f.a.], p. 105 (*La Conquête de l'ubiquité*).

2. Desigur că istoria unei opere de artă nu se limitează la aceste două elemente. Istoria Giocondei, de pildă, ține cont și de modul în care a fost copiată în secolele al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea, și de numărul de copii.

3. Tocmai din cauză că autenticitatea nu poate fi reprodusă, dezvoltarea intensivă a anumitor procedee tehnice de reproducere a permis stabilirea unor diferențieri și grade chiar înăuntrul autenticității. Stabilirea unei astfel de diferențieri a jucat un rol important în comerțul de artă. Se poate spune că, o dată cu descoperirea gravurii în lemn, autenticitatea operelor a fost atinsă la rădăcină, încă înainte de a ajunge la o înflorire care avea s-o îmbogățească și mai mult. De fapt, cînd se făcea o Madonă medievală, nu se punea încă problema "autenticității" ei; a devenit autentică numai în decursul secolelor următoare și mai ales în secolul al XIX-lea.

diferite; datorită unor procedee, cum ar fi mărirea sau încetinitorul, se pot fixa imagini care scapă văzului natural. În al doilea rînd, reproducerea tehnică poate transporta copia originalului în situații în care originalul nu ajunge niciodată. Dar, mai presus de toate, oferă originalului posibilitatea de a veni în întîmpinarea privitorului sau a ascultătorului, sub forma fotografiei sau a discului. Catedrala își părăsește amplasamentul real, pentru a ocupa un loc în atelierul unui iubitor de artă; corala interpretată într-o sală de concert sau sub cerul liber poate fi ascultată în salon.

Situația nou-creată de tehnicile reproducerii poate lăsa intact conținutul însuși al operei de artă, dar calitatea aceluia aici și acum este oricum devalorizată. Deși asta nu este valabil numai pentru opera de artă, ci și, de pildă, pentru un peisaj care trece prin fața ochilor spectatorilor într-un film, obiectul de artă este atins prin această devalorizare în punctul său cel mai sensibil – adică în autenticitatea sa –, în vreme ce nici un obiect natural nu este vulnerabil în această privință. Autenticitatea unei opere de artă constă în tot ce este de la început conținut transmisibil, de la durata materială pînă la calitatea sa de martor al istoriei. De vreme ce mărturia se întemeiază pe durată, în cazul reproducerii, în care primul element scapă oamenilor, și cel de-al doilea – mărturia istorică a lucrului – este autenticitatea, și cea dintîi este periclitată. Iar ceea ce este într-adevăr periclitat, cînd mărturia istorică este afectată, este autoritatea lucrului⁴.

Dacă rezumăm tot ceea ce este eliminat, recurgînd la termenul de “aură”, putem spune că ceea ce este atins în epoca tehnicilor reproducerii este “aura”. Este vorba de un proces simptomatic, a cărui semnificație depășește domeniul artei. Am putea generaliza astfel: *tehnica reproducerii desprinde obiectul reprodus din sfera tradiției. Prin multiplicarea exemplarelor, substituie un fenomen de masă unui eveniment care nu s-a produs decît o dată. Deoarece permite obiectului reprodus să se ofere văzului sau auzului în orice împrejurare, îi conferă actualitate*. Aceste două procese duc la o zdruncinare a realității transmise – la o zdruncinare a realității – care este contrapartea crizei actuale și a reînnoirii actuale a omenirii. Ambele sînt într-o strînsă corelație cu mișcările de mase care se produc astăzi. Cel mai eficace agent al lor este filmul. Chiar dacă îl privim sub forma sa cea mai pozitivă, nu putem concepe semnificația lui socială dacă nu ținem seama de aspectul ei distructiv, cathartic, cu alte cuvinte, de lichidarea elementului tradițional al patrimoniului cultural. Acest fenomen este deosebit de evident în marile filme istorice. Atunci cînd, în 1927, Abel Gance exclama entuziast: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven vor juca în filme... Toate legendele, toate miturile și toate mitologiile, toți întemeietorii de religii și toate religiile... își așteaptă învierea în

4. Cea mai slabă și provincială punere în scenă a lui *Faust* este superioară unui film cu același subiect, deoarece măcar rivalizează în mod ideal cu primul spectacol de la Weimar. Pe ecran, întreaga substanță tradițională, sugerată de jocul actorilor – de pildă, că în spatele lui Mefisto se ascunde prietenul de tinerețe al lui Goethe, Johann Heinrich Merck ș.a. –, nu mai are nici o valoare.

imaginea filmată și eroii se îmbulzesc la porțile noastre ca să intre”⁵, ne invita, probabil fără să-și dea seama, la o lichidare masivă.

III

În decursul marilor perioade istorice, o dată cu modul de existență al comunităților umane, se modifică și percepția lor senzorială. Modul de organizare al percepției senzoriale – mediul în care ea se realizează – nu depinde numai de natură, ci și de istorie. În epoca marilor migrații, găsim la artiștii Imperiului Roman târziu și la autorii *Genezei* nu numai o artă diferită de cea a antichității, dar și un alt mod de percepție. Savanții școlii vieneze, Riegl și Wickhoff, după ce s-au împotrivit tradiției clasice care îngropase sub greutatea ei aceste forme de artă târzii, au fost primii care, pornind de la ele, au ajuns la anumite concluzii cu privire la organizarea percepției în vremea în care erau valabile. Chiar dacă descoperirea lor a avut un răsunet, ea a fost limitată de faptul că acești specialiști s-au mulțumit să pună în lumină caracteristicile formale ale percepției din epoca romană târzie. Ei nu au încercat – sau nu au putut – să arate transformările sociale exprimate doar de aceste schimbări ale modului de percepție. În zilele noastre sîntem mai bine plasați pentru a le înțelege. Și dacă schimbările la nivelul modului de percepție la care asistăm pot fi privite ca un declin al aurei, sîntem în măsură să indicăm cauzele sale sociale.

Conceptul de aură propus mai înainte pentru obiectele istorice poate fi ilustrat de noțiunea de aură a obiectelor naturale. Cea din urmă poate fi definită ca apariție unică a unei depărtări, indiferent cît de apropiată este această apariție. Dacă, atunci cînd ne odihnim într-o după-amiază de vară, urmărim cu privirea un lanț de munți la orizont sau o creangă care își aruncă umbra asupra noastră, înseamnă că respirăm aura acestor munți, a acestei crengi. Imaginea ne face să înțelegem mai ușor baza socială a declinului contemporan al aurei. El are două cauze, ambele legate de importanța crescîndă a maselor în zilele noastre. *Dorința maselor contemporane de “a aduce mai aproape” lucrurile, din punct de vedere spațial și omenesc⁶, este la fel de intensă ca și tendința lor de a înfrînge caracterul unic al fiecărei realități prin acceptarea reproducerii ei*. Cu fiecare zi ce trece, crește nevoia de a poseda proximitatea maximă a obiectului, prin intermediul imaginii sau, mai curînd, al reproducerii. Firește că între reproducerea pe care o oferă revistele ilustrate sau jurnalele de actualități și imagine există o deosebire evidentă.

5. Abel Gance, *Le Temps de l'image est venu*, în “L'Art cinématographique”, II, Paris, 1927, pp. 94-96.

6. Faptul că lucrurile devin “mai apropiate omenește” de mase poate însemna că nu se mai ține cont de funcția lor socială. Nimic nu garantează că un portretist din ziua de astăzi, care face portretul unui chirurg celebru la masă, în timpul micului dejun sau înconjurat de familia sa, îi redă cu mai multă precizie funcția socială decît un pictor din secolul al XVII-lea, de pildă Rembrandt în *Leția de anatomie*, care prezintă publicului din vremea lui medicii în exercițiul profesiei lor.

Unicitatea și permanența sînt strîns îmbrinate în cazul celei din urmă, așa cum, în cazul celei dintîi, sînt strîns îmbrinate caracterul fugitiv și posibilitatea repetării. A despuia un obiect de vîlul său, a-i distruge aura, este trăsătura distinctivă a unei percepții care a ajuns destul de aptă pentru a “simți ceea ce este identic în lume” și pentru a sesiza, prin reproducere, și ceea ce se întîmplă numai o singură dată. Astfel se manifestă, în domeniul intuiției, ceva analog cu ceea ce se manifestă în domeniul teoretic prin importanța crescîndă acordată statisticii. Alinierea realității la mase și a maselor la realitate este un proces de amploare uriașă, atît pentru gîndire, cît și pentru intuiție.

IV

Unicitatea operei de artă este identică cu integrarea în acel ansamblu de raporturi care se numește tradiție. Tradiția este ea însăși ceva foarte viu și extrem de schimbător. La greci, pentru care era un obiect de cult, o statuie antică a lui Venus se găsea într-un context tradițional foarte diferit de cel al clericilor medievali, care o priveau ca pe un idol funest. Dar și unii, și alții se confruntau în aceeași măsură cu unicitatea ei, cu aura ei. Modul original de încorporare a artei în ansamblul tradiției își găsea expresia în cult. Știm că cele mai timpurii opere de artă s-au născut pentru a sluji unui ritual – mai întîi celui magic și apoi celui religios. Faptul că opera de artă nu poate decît să-și piardă aura cînd nu mai îndeplinește nici o funcție rituală este de o importanță hotărîtoare⁷. *Cu alte cuvinte, valoarea unică a operei de artă “autentice” se întemeiază pe acest ritual, care a fost, la origine, suportul fostei ei valori de întrebuințare.* Indiferent de numărul intermediarilor, această legătură fundamentală rămîne recognoscibilă, ca un ritual secularizat, chiar și în cele mai profane forme de cult al frumuseții⁸. Acest cult al frumuseții, care s-a ivit în timpul Renașterii și a rămas predominant vreme de trei secole, își păstrează și astăzi, în ciuda primei zguduiri grave pe care a suferit-o între timp, marca recognoscibilă a acestei origini. O dată cu apariția primei tehnici de reproducere cu adevărat revoluționare – foto-

7. Definiția aurei ca “unică apariție a unei depărtări, indiferent cît de apropiate”, nu reprezintă altceva decît transpunerea valorii de cult a operei de artă în categoriile spațiului și timpului. Depărtarea este opusul apropierii. Ceea ce este esențial depărtat este inaccesibil. Inaccesibilitatea este o calitate majoră a imaginii de cult. Prin însăși natura sa rămîne “depărtată indiferent de cît de aproape este”. Posibila apropiere față de realitatea sa materială nu diminuează distanța pe care o păstrează după ce apare.

8. În măsura în care valoarea de cult a picturii se secularizează, reprezentările substratului unicității sale devin tot mai indeterminate. În imaginația privitorului, unicitatea fenomenelor care guvernează imaginea de cult este treptat înlocuită de unicitatea empirică a artistului sau a activității lui creatoare. Această substituție nu este însă niciodată integrală; noțiunea de autenticitate nu încetează niciodată să se raporteze la altceva decît la simpla garanție a originii (exemplul semnificativ fiind aici cel al colecționarului, care seamănă întotdeauna, într-o oarecare măsură, unui fetișt și care, fiind în posesia operei de artă, împărtășește din puterea ei cultică). Totuși, rolul jucat de conceptul de autenticitate în domeniul artei este ambiguu: o dată cu secularizarea artei, autenticitatea înlocuiește valoarea de cult a operei.

grafia, contemporană ea însăși cu începuturile socialismului –, artiștii au presimțit apropierea unei crize care, o sută de ani mai târziu, nu a mai putut fi contestată de nimeni și au reacționat cu doctrina *l'art pour l'art*, cu o teologie a artei. Rezultatul ei a fost ceea ce am putea numi o teologie negativă: s-a ajuns să se conceapă o artă “pură”, care nu numai că refuza să joace un rol esențial, dar și să se supună condițiilor pe care le impune întotdeauna un proiect obiectiv. (Mallarmé a fost primul care a adoptat această poziție în poezie.)

O analiză a artei în epoca reproducerii mecanice trebuie să țină seama de acest ansamblu de relații, deoarece ele pun în lumină faptul că, pentru prima oară în istoria universală, opera de artă se emancipează de existența parazitară pe care i-o impunea rolul ei de ritual. Se reproduc, tot mai mult, opere de artă care au fost făcute chiar pentru a fi reproduse⁹. De pe placa fotografică, de pildă, se pot face nenumărate poze; este lipsit de sens să ne întrebăm care este cea autentică. *Dar în clipa în care criteriul autenticității nu se mai aplică producției artistice, se produc răsturnări și la nivelul funcției sociale a artei. În loc să se întemeieze pe ritual, ea se întemeiază, de acum înainte, pe o altă practică – politica.*

V

Receptarea operelor de artă se face pe planuri diferite. Dintre ele ies în evidență două, situate la poli opuși: unul pune accentul pe valoarea culturală a artei, celălalt pe valoarea de expонат a obiectului^{10, 11}. Producția artis-

9. Spre deosebire de literatură și pictură, în cazul filmului, tehnica reproducerii nu este o simplă condiție exterioară care permite difuzarea sa masivă. *Tehnica reproducerii este inerentă în însăși tehnica producției de filme. Această tehnică nu permite doar, în modul cel mai nemijlocit, difuzarea în masă, dar o și impune.* O impune, pentru că producția unui film este atât de costisitoare încât o persoană care, de pildă, își permite să cumpere o pictură nu-și permite să cumpere un film. În 1927, s-a calculat că un mare film trebuie să aibă un public de nouă milioane ca să fie rentabil. O dată cu filmul sonor, s-a înregistrat mai întâi, firește, un regres în difuzarea internațională, din cauza barierei limbii. Asta a coincis cu accentul pus de fasciști pe interesele naționale. Este mai important să ne concentrăm pe relația acestui regres cu fascismul, decît pe regres, care a fost curînd redus la minimum prin sincronizare. Simultaneitatea ambelor fenomene se explică prin criza economică. Aceleași tulburări care, pe o scară mai largă, au dus la încercarea de a menține prin forță raporturile de proprietate existente au determinat capitalul de film, care era amenințat de criză, să grăbească punerea la punct a filmului sonor. Această descoperire a însemnat o îndreptare temporară. Și asta nu numai pentru că a adus din nou masele la cinematograful, ci și pentru că rezultatul său a fost o fuziune între un capital nou din industria electrică și cel al industriei filmului. Astfel, privit din afară, filmul sonor a promovat interesele naționale, dar, privit dinăuntru, a contribuit la o internaționalizare și mai mare decît pînă atunci a producției de film.

10. Polaritatea nu se poate realiza în estetica idealistă. Concepția ei despre frumusețe n-o admite, din principiu, decît ca indivizibilă. La Hegel însă, polaritatea se anunță pe cît de clar este posibil în limitele idealismului. “Imaginile existau de mult”, spune în *Filosofia istoriei*. “Pietatea a avut nevoie de imagini din vremurile cele mai timpurii pentru a le venera, dar nu a avut nevoie de imagini frumoase, care chiar o deranjau. În fiecare pictură frumoasă există și ceva exterior, dar spiritul ei vorbește omului tocmai prin frumusețea ei; pentru

tică începe cu imagini care slujesc unui cult. Se poate presupune că ceea ce conta era însăși prezența lor, și nu faptul de a fi la vedere. Elanul pe care omul din epoca de piatră îl înfățișa pe pereții peșterii sale era un instrument magic. Era expus; firește, și privirii semenilor săi, dar, în primul rând, era dedicat spiritelor. Mai târziu, tocmai această valoare de cult pare să pretindă ca obiectul de artă să rămână ascuns. Anumite statui de zei sînt accesibile numai preoților în chilia lor; anumite Madone rămîn acoperite aproape tot anul; anumite sculpturi de pe catedralele medievale sînt invizibile pentru cel ce le privește de la nivelul solului. *O dată cu emanciparea diverselor practici artistice de ritual, se înmulțesc ocaziile de a expune produsele lor.* Un bust poate fi trimis oriunde, deci este mai potrivit pentru expunere decît statuia unei divinități care își are locul fix în interiorul unui templu. Același lucru este valabil și pentru tablou față de fresca sau mozaicul care i-au precedat. Și chiar dacă, în principiu, o slujbă este la fel de expusă public ca o simfonie, simfonia a apărut totuși într-un moment în care se putea prevedea că va fi mai aptă de a fi expusă decît slujba.

Diversele tehnici de reproducere au consolidat această trăsătură în asemenea măsură încît, printr-un fenomen analog cu cel produs în epoca preistorică, deplasarea cantitativă care intervine între cei doi poli a devenit o modificare calitativă, care duce brusc la o transformare calitativă a naturii

venerație însă, esențial este raportul *cu un lucru*, căci, în sine, ea nu este altceva decît o amortire lipsită de spirit a sufletului... Artele frumoase... s-au născut în biserici... deși... din principiu au părăsit biserica.” (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*. Bd. 9: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Hrsg. von Eduard Gans. Berlin, 1837, p. 414.) La fel, următorul fragment din *Prelegeri de estetică* pare să indice că Hegel presimțea că aici este o problemă. “Sîntem dincolo de a venera operele de artă ca pe niște divinități și a ne ruga la ele. Impresia pe care o produc este una de tip mai reflexiv, iar emoțiile pe care le trezesc au nevoie de o piatră de încercare mai înaltă...” (Hegel, *loc. cit.* Bd. 10, *Vorlesungen über die Aesthetik*. Hrsg. von H. G. Hotho. Bd. I, Berlin, 1835, p. 14.)

11. Trecerea de la primul tip de receptare artistică la cel de-al doilea caracterizează istoria receptării artistice în general. În afară de asta, în cazul fiecărei opere de artă există o anumită pendulare între cei doi poli opuși ai modului de receptare. De pildă, cel al Capelei Sixtine. Din cercetările lui Hubert Grimme se știe că Madona a fost pictată inițial cu scopul de a fi expusă. Cercetările sale au pornit de la următoarea întrebare: Ce funcție are șipca de lemn din primul plan al picturii, pe care se sprijină cei doi *putti*? Cum a putut un Rafael să ajungă să încadreze cerul cu două draperii? Cercetarea a dovedit că Madona Sixtină fusese comandată cu ocazia depunerii pe catafalc a papei Sixtus. Ceremonia publică avea loc într-o anumită capelă laterală a bisericii Sf. Petru. Cu această ocazie, tabloul lui Rafael a fost așezat în fundul capelei, care forma un fel de nișă. Rafael a reprezentat-o pe Madonă ieșind, ca să spunem așa, din această nișă, delimitată de cele două draperii verzi, și înaintînd pe nori către sicriul pontifical. Destinat funeraliilor papei Sixtus, tabloul avea o extraordinară valoare de expunere. La cîțva timp după aceea, a fost așezat peste altarul principal al bisericii Călugărilor Negri din Piacenza. Motivul exilului este că ritualul roman interzice folosirea picturilor expuse la înmormîntări ca obiecte de cult pe altarul principal. Această măsură a dus la scăderea valorii comerciale a tabloului lui Rafael. Pentru a obține totuși un preț adecvat, curia papală a hotărît să îngăduie cumpărătorilor, printr-o înțelegere tacită, să-l expună deasupra altarului. Ca să nu atragă prea multă atenția, pictura a fost cedată călugărilor din provincia îndepărtată.

operei de artă. Așa cum, în epoca preistorică, preponderența absolută a valorii culturale făcuse un instrument magic din opera de artă, care, pînă la un punct, nu a fost recunoscută ca atare decît mai tîrziu, în zilele noastre preponderența absolută a valorii sale de expunere îi atribuie funcții complet noi, printre care cea artistică, funcție care, sîntem conștienți, ar putea apărea mai tîrziu ca accesorie¹². Un lucru este sigur: astăzi fotografia și mai ales filmul sînt cele mai clare dovezi în acest sens.

VI

În fotografie, valoarea expozițională face să treacă pe planul al doilea valoarea de cult. Cea din urmă însă nu cedează locul fără a opune o anumită rezistență. Ultima ei reductă rămîne chipul omenesc. Nu întîmplător, portretul a avut un rol la începuturile fotografiei. Cultul amintirii celor dragi, morți sau absenți, oferă un ultim refugiu valorii de cult a imaginii. Pentru prima oară vechile fotografii fac loc aurei, în expresia pasageră a unui chip omenesc. Și în asta constă frumusețea lor melancolică, incomparabilă. Dar, în clipa în care omul este absent din fotografie, valoarea de expunere își arată superioritatea față de cea de cult. Importanța excepțională a clișeelelor făcute de Atget, în secolul al XIX-lea, pe străzile goale ale Parisului, ține tocmai de faptul că a fixat local această evoluție. S-a spus pe bună dreptate despre el că le-a fotografiat ca și cum ar fi fost scena unei crime. Locul crimei este și el pustiu și este fotografiat pentru a servi drept probă. Fotografiile lui Atget devin probe în evoluția istorică și dobîndesc o semnificație politică ascunsă. Ele pretind un tip de abordare specific și nu se pretează la o contemplare detașată. Ele neliniștesc privitorul, care simte că trebuie să se apropie de ele pe o anumită cale. În același timp, jurnalele ilustrate încep să-i ofere indici de direcție, greșite sau corecte. Pentru prima oară legenda imaginii a devenit necesară. Și are un caracter cu totul deosebit de titlul tabloului. Direcțiile pe care textele jurnalelor ilustrate le impun celor ce privesc imaginile devin și mai precise și imperative în film, în care înțelegerea imaginii izolate depinde de secvența tuturor celor care o preced.

VII

Polemica din secolul al XIX-lea între pictori și fotografi cu privire la valoarea respectivă a operelor lor pare astăzi o problemă falsă și confuză. Dar asta nu îi diminuează cu nimic importanța, ci, dimpotrivă, i-o subliniază.

12. Brecht, la alt nivel, remarcă, în același sens: "Dacă noțiunea de «operă de artă» nu mai poate fi aplicată obiectului de artă transformat în marfă, trebuie să renunțăm la ea, cu grijă și cu precauție, dar fără teamă, dacă vrem să păstrăm intactă funcția lucrului pe care îl desemnăm astfel. Este o fază prin care trebuie trecut fără reticențe și nu constituie o deviere de la calea cea dreaptă; ceea ce se întîmplă acum cu el îl va schimba în mod fundamental și îi va șterge trecutul în asemenea măsură, încît, dacă vechea noțiune va fi reluată cîndva – și de ce nu? –, ea nu va mai trezi nici o amintire legată de vechea sa semnificație". ([Bertolt] Brecht, *Versuche* 8–10, [Caietul] 3, Berlin, 1931, pp. 301–302; *Der Dreigroschenprozess*.)

Polemica era, de fapt, expresia unei prefaceri de semnificație istorică, la scară mondială, de care nu a fost conștient nici unul dintre grupuri. Arta, desprinsă de fundamentul ei cultic datorită tehnicilor de reproducere, nu și-a mai putut păstra aparența de independență. Dar secolul care asista la această evoluție nu a fost capabil să înțeleagă schimbările funcționale care decurgeau din ea. Această consecință a scăpat mult timp din vedere și secolului al XX-lea, care a asistat la apariția și evoluția cinematografului.

S-a irosit multă energie în subtilități inutile pentru a decide dacă fotografia este sau nu o artă, dar nu s-a pus mai întâi întrebarea dacă această invenție nu transformă caracterul general al artei; teoreticienii artei filmului au comis aceeași eroare. Dar problemele pe care fotografia le-a pus esteticii tradiționale au fost un joc de copil față de cele puse de film. De aici provine violența oarbă ce îi caracterizează pe primii teoreticieni ai artei filmului. Abel Gance, de pildă, compară filmul cu hieroglifele: "Iată-ne reîntorși, printr-un prodigios salt înapoi, la nivelul de expresie al egiptenilor... Limbajul imaginilor nu a ajuns încă la maturitate, pentru că nu sîntem încă pregătiți pentru el. Încă nu există un respect, un *cult* pentru ceea ce exprimă"¹³. Iar Séverin-Mars spune: "Ce artă a avut vreodată un vis mai înalt, mai poetic și totodată mai real? Privit astfel, filmul ar putea reprezenta un mijloc de expresie cu totul excepțional și în atmosfera sa nu ar trebui să pătrundă decît persoanele cu gîndirea cea mai nobilă, în cele mai deșăvîrșite și mai misterioase momente ale vieții lor"¹⁴. Alexandre Arnoux încheie o fantezie despre filmul mut cu întrebarea: "La urma urmei, nu definesc rugăciunea toți termenii îndrăzneți pe care i-am folosit?"¹⁵ Este semnificativ că dorința lor de a-l include în categoria "artelor" îi obligă pe acești teoreticieni să introducă cu tot dinadinsul în film, cu o îndrăzneală nemaipomenită, elemente cultice. Cu toate acestea, la vremea cînd se publicau aceste speculații, apăruseră deja filme ca *Opinia publică* și *Goana după aur*. Dar asta nu îl împiedică pe Abel Gance să se hazardeze în comparația cu hieroglifele sau pe Séverin-Mars să vorbească despre film cu același ton cu care ar vorbi despre picturile lui Fra Angelico. În mod caracteristic, chiar și astăzi, autorii ultrareacționari dau filmului o interpretare asemănătoare, dacă nu una de-a dreptul sacră, atunci măcar supranaturală. În comentariul său la versiunea filmică a lui Max Reinhardt la *Visul unei nopți de vară*, Werfel declară că probabil copierea sterilă a lumii exterioare, cu străzile, interioarele, gările, restaurantele, mașinile și plajele sale, a împiedicat filmul să atingă pînă atunci nivelul artei. "Filmul nu și-a împlinit încă rostul adevărat, posibilitățile adevărate... care constau în facultatea sa unică de a exprima, prin mijloace naturale

13. Abel Gance, *loc. cit.*, pp. 100-101.

14. Séverin-Mars, citat de Abel Gance, *loc. cit.*, p. 100.

15. Alexandre Arnoux, *Cinéma*, Paris, 1929, p. 28.

și cu o persuasiune incomparabilă, tot ceea ce este feeric, minunat, supranatural.”¹⁶

VIII

La teatru, actorul în persoană este cel care prezintă în fața publicului propria lui performanță artistică; cea a actorului de film însă are nevoie de mijlocirea unui întreg mecanism. De aici decurg două consecințe. Ansamblul de aparate care transmite publicului performanța artistului nu e ținut să o respecte integral. Călăuzite de operatorul de imagine, pe măsură ce se execută filmul, aparatele își schimbă în permanență poziția cu privire la spectacol. Aceste luări de poziție succesive constituie materialele cu care, apoi, cel de la masa de montaj realizează definitiv montajul filmului. El cuprinde un număr de elemente mobile, pe care camera trebuie să le recunoască, ca să nu mai vorbim de dispozitive speciale, cum ar fi gros-planurile. Așadar, jocul interpretului este supus unei serii de teste optice. Aceasta este prima consecință a medierii necesare a aparatelor între performanța actorului și public. A doua este că actorul de film, care nu-și prezintă el însuși performanța, nu are, precum cel de teatru, posibilitatea de a se adapta la public în timpul reprezentanței. Astfel publicul ajunge în situația unui expert, a cărui judecată nu este tulburată de nici un contact personal cu interpretul. *Empatia publicului cu actorul este, de fapt, empatia cu aparatul de filmat. În consecință, preia poziția celui din urmă: îl supune unui test*¹⁷. În fața unei asemenea atitudini nu se pot expune valori cultice.

IX

La cinema este mai puțin important ca interpretul să prezinte publicului un personaj, altul decât el; ceea ce contează, mai curînd, este să se prezinte pe sine în fața aparatelor. Unul dintre primii care a simțit această modificare, pe care i-o impune actorului supunerea la test, a fost Pirandello. Faptul că observațiile pe care le face pe această temă în romanul său *Si gira* se limitează numai la aspectele negative ale problemei nu le diminuează cu nimic valoarea. Și mai puțin faptul că se referă numai la filmul mut. Căci, în această privință, filmul sonor nu a adus nici o modificare fundamentală.

16. Franz Werfel, *Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt*. "Neues Wiener Journal", citat în "Lu", 15 noiembrie 1935.

17. "Filmul... oferă - sau ar putea oferi - concluzii utile cu privire la detaliile acțiunilor omenești... Motivul acțiunii nu decurge niciodată din caracterul omului, iar viața interioară a persoanelor nu este niciodată motivul principal al intrigii și rareori rezultatul ei" (Brecht, *loc. cit.*, p. 268). Extinderea domeniului supus testului, a rolului aparatelor în prezentarea filmelor joacă un rol analog celui pe care îl joacă, pentru individ, ansamblul condițiilor economice care au extins în mod considerabil domeniile în care poate fi testat. Testele de orientare profesională devin din ce în ce mai importante. Ele constau într-un număr de decupaje din performanțele individului. Înregistrarea și testarea orientării profesionale se petrec în fața unei comisii de experți. În studio, directorul de montaj ocupă un loc identic cu cel al examinatorului în timpul testului.

Factorul decisiv rămîne că rolul se joacă pentru un aparat sau, în cazul filmului sonor, pentru două. "Actorii de cinema", spune Pirandello, "se simt ca într-un în exil nu numai față de scenă, ci și față de ei înșiși. Simt, în mod confuz, cu o vagă senzație de disconfort, de gol inexplicabil, chiar de eșec, cum trupul își pierde corporalitatea, se evaporă, este lipsit de realitate, de viață, de voce, de zgomotele pe care le face cînd se mișcă, pentru a se transforma într-o imagine mută, care tremură o clipă pe ecran și apoi dispare în tăcere... Proiectorul se va juca cu umbrele lor în fața publicului, iar el va trebui să se mulțumească să joace în fața camerei."¹⁸ Această situație mai poate fi caracterizată după cum urmează: pentru prima dată – ca efect al filmului – omul trebuie să acționeze cu întreaga sa ființă vie, dar să renunțe la aura ei. Căci aura este legată de prezența sa aici și acum și nu poate fi reprodușă. La teatru, aura pe care o emană Macbeth pe scenă nu poate fi despărțită de aura actorului care joacă rolul, așa cum o simte publicul pe viu. Însă particularitatea turnării în studio constă în faptul că publicului i se substituie aparatul de filmat. În consecință, aura în care e învăluit actorul dispare și, o dată cu ea, aura personajului pe care îl reprezintă.

Nu este surprinzător că, în analiza pe care o face filmului, tocmai un dramaturg ca Pirandello atinge, fără să-și dea seama, și ceea ce este fundamental în criza actuală a teatrului. Teatrul este în opoziția cea mai radicală față de opera de artă care este concepută din perspectiva tehnicilor de reproducere și față de cea care este născută tocmai din aceste tehnici – cum este filmul. Orice studiu serios al problemei o va confirma. Cunoșcătorii pricepuți au recunoscut de mult că, în film, "cele mai grozave efecte se obțin aproape întotdeauna «jucînd» pe cît de puțin posibil..." În 1932, Rudolf Arnheim afirma că "ultima tendință este să-l tratezi pe actor ca pe o recuzită, aleasă pentru caracteristicile ei... și inserată la locul cuvenit"¹⁹. Mai există un alt aspect strîns legat de acesta. *Actorul de teatru se identifică cu rolul său. Actorului de film i se oferă rar această ocazie.* El nu joacă un rol care se desfășoară

18. Luigi Pirandello, *On tourne*, citat de Léon Pierre-Quint, *Signification du cinéma*, în "L'Art cinématographique", II, loc. cit., pp. 14-15.

19. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, 1932, pp. 176-117. În această perspectivă, anumite particularități aparent secundare, care deosebesc regia de film de punerea în scenă, devin mai interesante. Astfel, de pildă, încercarea anumitor regizori, cum ar fi, de pildă, Dreyer în *Jeanne d'Arc*, de a lăsa actorul să joace fără machiaj. Lui Dreyer i-au trebuit cîteva luni ca să găsească patruzeci de actori care să constituie tribunalul Inchiziției. A fost ca o căutare de recuzite care se obțin cu greu. Dreyer a făcut toate eforturile ca să evite existența unor asemănări de vîrstă, de statură, de fizionomie între ei (cf. Maurice Schultz, *Le masquillage*, în "L'art cinématographique", VI, Paris, 1929, pp. 65-66). Atunci cînd actorul devine recuzită, recuzita preia și ea, frecvent, rolul actorului. Cel puțin nu este neobișnuit să se atribuie recuzitei un rol în film. În loc să alegem la întîmplare cîteva exemple dintr-o mulțime inepuizabilă, e preferabil să ne concentrăm asupra unuia singur, deosebit de convingător. Un orologiu care merge și ticăie va deranja întotdeauna pe scenă. În teatru nu-și are loc rolul său, care este cel de a măsura timpul. Chiar și într-o piesă naturalistă, timpul astronomic ar fi în discordanță cu cel scenic. În aceste condiții, este relevant pentru film

continuu, ci o serie de secvențe izolate. Pe lângă tot felul de considerații întimplătoare, cum ar fi costul studioului, disponibilitatea partenerilor, decorul etc., mai există necesități elementare ale tehnicii operatorii care fracturează jocul actorului într-o serie de episoade care sînt apoi montate. Mai ales luminile și instalarea lor îl obligă pe regizor, atunci cînd, de pildă, reprezintă o acțiune care, pe ecran, se desfășoară în mod rapid și continuu, să o fărîmițeze într-o serie de filmări separate care pot dura ore în șir. Ca să nu mai vorbim de anumite montări; o săritură pe fereastră, de pildă, poate fi filmată în studio ca un salt de pe o schelă și fuga care-i urmează, eventual, poate fi filmată după săptămîni întregi, cînd se filmează scenele în aer liber. Dar ne putem închipui cu ușurință și cazuri mai paradoxale. Să presupunem că, potrivit scenariului, i se cere unui actor să tresară la auzul unei băți la ușă. Dacă prestația lui nu este satisfăcătoare, regizorul poate recurge la un expedient: cînd actorul se află cu altă ocazie pe platou, fără să-l prevină, va trage un foc de armă în spatele lui. Reacția de spaimă poate fi filmată pe loc și montată în versiunea pentru ecran mai tîrziu. Nimic nu indică în mod mai drastic că arta a părăsit sfera "aparenței frumoase", în afara căreia s-a crezut pînă acum că nu va supraviețui.

X

Senzația de contrariere pe care o are actorul de film în fața imaginii pe care i-o prezintă camera, descrisă de Pirandello, seamănă cu ceea ce simțim în fața propriei noastre imagini în oglindă. Numai că acum imaginea reflectată s-a separat de el, a devenit transportabilă. Și unde este transportată? În fața publicului²⁰. Actorul de cinema nu încetează nici o clipă

că, ori de cîte ori este nevoie, poate folosi un orologiu care să măsoare timpul adevărat. Aceasta este una din trăsăturile care demonstrează cel mai bine că, în anumite condiții, fiecare recuzită poate juca un rol hotărîtor. De aici nu mai este decît un pas pînă la constatarea lui Pudowkin, potrivit căreia "jocul actorului care se raportează la un obiect și se construiește în jurul lui... constituie întotdeauna unul dintre cele mai puternice resorturi de care dispune cinematograful" (W. Pudowkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin, 1928, p. 126). Filmul este, așadar, primul mijloc artistic în măsură să demonstreze reciprocitatea acțiunii dintre materie și om. De aceea, el poate fi folosit într-un mod foarte eficace de gîndirea materialistă.

20. Observăm analogia dintre schimbarea survenită în modul de expunere, care este provocată de tehnica reproducerii, și cea din planul politic. Criza actuală a democrațiilor burghize implică și o criză a condițiilor care determină prezentarea publică a conducătorilor. Democrațiile îl prezintă pe guvernant în mod nemijlocit și în proprie persoană în fața deputaților. Parlamentul este publicul său! Deoarece inovațiile aparatului de filmat și de înregistrat fac posibil ca oratorul să poată fi văzut și auzit de un număr nelimitat de oameni, prezentarea omului politic în fața acestor aparate devine extrem de importantă. Parlamentele, ca și teatrele, au devenit pustii ca urmare a acestei noi tehnici. Radioul și filmul nu afectează doar funcția actorului profesionist, dar și funcția celor ce se prezintă în fața lor, a celor ce guvernează. Deși scopurile lor sînt diferite, transformările suferite atît de actor, cît și de omul de stat sînt paralele. În anumite condiții sociale determinate, ele au ca urmare o apropiere de public. Rezultatul este o nouă selecție, o selecție în fața aparatelor, din care ies învingători vedeta și dictatorul.

să fie conștient de asta. *În timp ce se află în fața camerei știe că, în ultimă instanță, se confruntă cu publicul, cu consumatorii care constituie piața.* Această piață, căreia îi oferă nu numai munca, dar și întreaga sa ființă, inima și sufletul său, îi este inaccesibilă – în clipa în care execută o muncă determinată are tot atât de puțin contact cu ea ca un produs oarecare făcut în fabrică. Poate că și asta contribuie la sentimentul de apăsare, la noua formă de angoasă care, după cum spunea Pirandello, îi cuprinde pe actori în fața camerei. Pe măsură ce restrânge rolul auri, cinematograful construiește artificial, în afara studioului, "personalitatea" actorului. Cultul vedetei de cinematograf, încurajat de capitalul producătorilor de filme, protejează acea magie a personalității, care nu înseamnă altceva decât farmecul putred al caracterului său de marfă. Câtă vreme capitalul producătorilor de filme dă tonul, nu se poate atribui alt merit revoluționar filmului de azi decât cel de a permite o critică revoluționară a vechilor concepte de artă. Nu contestăm faptul că, în unele cazuri particulare, ele promovează și critica revoluționară a raporturilor sociale, chiar și a statutului proprietății. Dar nu acesta este obiectul studiului prezent și nici aportul esențial al producției cinematografice în Europa Occidentală.

Există o asemănare între tehnica cinematografului și cea a sportului, în sensul că toți spectatorii se consideră, în ambele cazuri, pe jumătate experți. Ne putem convinge că așa stau lucrurile dacă ascultăm o dată un grup de mici vânzători de ziare care comentează, sprijiniți de ghidoanele bicicletelor lor, rezultatele unui concurs de ciclism. Nu degeaba editorii de ziare organizează curse pentru băieții care le vînd ziarele. Ele trezesc un viu interes printre participanți, deoarece cîștigătorul promovează de la vânzător la sportiv profesionist. În același mod, jurnalul cinematografic de actualități oferă fiecăruia ocazia de a se ridica de la condiția de simplu trecător la cea de figurant pe ecran. Tot astfel oricine se poate trezi – dacă ne gîndim la *Trei cîntece despre Lenin* de Wertoff sau *Borinage* de Ivens – că figurează într-o operă de artă. *În zilele noastre orice om poate avea pretenția să fie filmat.* Această pretenție poate fi înțeleasă mai bine dacă privim situația prezentă a scriitorilor.

Secole de-a rîndul, un mic număr de scriitori s-au confruntat cu mii de cititori. Situația s-a schimbat către sfîrșitul secolului trecut. O dată cu extinderea presei, care punea la dispoziția cititorilor noi organe politice, religioase, științifice, profesionale și locale, un număr crescînd de cititori au devenit scriitori – mai întîi, de ocazie. Totul a început cu coloana "scrisori către redacție", pusă la dispoziția cititorilor de către cotidiane, încît nu mai există aproape nici un european care, indiferent de meseria pe care o are, să nu găsească, în principiu, o ocazie de a povesti undeva experiența lui profesională, de a-și expune doleanțele, de a-și publica un reportaj sau altceva asemănător. Așadar, diferența dintre autor și public este pe cale de a-și pierde caracterul fundamental. Ea nu mai este decât funcțională și poate varia de la caz la caz. În orice moment cititorul este gata să se transforme în scriitor. O dată cu specializarea crescîndă a

muncii, fiecare individ a trebuit să devină, vrînd-nevrînd, expert în domeniul lui – chiar dacă domeniul era lipsit de importanță –, iar această calificare i-a conferit o anumită autoritate. În Uniunea Sovietică, munca însăși ajunge să ia cuvîntul. Și reprezentarea ei verbală constituie o parte din cunoștințele necesare pentru a executa această muncă. Competența literară nu se mai întemeiază pe o educație specializată, ci pe o mulțime de tehnici, și devine astfel bun comun²¹.

Toate acestea se aplică, desigur, și în cazul filmului, în care deplasările de perspectivă, care au durat secole întregi în literatură, s-au petrecut într-un deceniu. În practica cinematografică – mai ales în Rusia – această schimbare s-a realizat parțial. Unii dintre interpreții sovietici de film pe care i-am întîlnit nu sînt actori în sensul pe care îl dăm noi cuvîntului, ci oameni care se reprezintă *pe ei înșiși*, și anume în procesul muncii. În Europa Occidentală, exploatarea capitalistă a industriei cinematografice refuză să ia în considerare pretenția legitimă a omului contemporan de a-și vedea imaginea reprodusă. În aceste condiții, industria filmului are tot interesul să stîrnească interesul maselor prin reprezentări iluzorii și prin speculații echivoce.

-
21. Caracterul privilegiat al tehnicii respective se pierde. Aldous Huxley spunea: "Progresele tehnicii au dus... la vulgarizare... Tehnicile de reproducere și rotativa au făcut posibilă o multiplicare a scrisului și a imaginii care depășește orice închipuire. Învățămîntul obligatoriu și creșterea relativă a nivelului de viață au creat un public vast, care știe să citească și își poate permite să cumpere material de lectură și imagini. S-a înființat o industrie însemnată care furnizează aceste mărfuri. Dar talentul artistic este un fenomen foarte rar; de aici decurge că... în fiecare epocă și în toate țările producția artistică a fost, în mare parte, una fără mare valoare. În zilele noastre, însă proporția de deșeuri în cadrul producției totale de artă este mai mare decît oricînd... E vorba de o simplă problemă de aritmetică. Populația Europei Occidentale s-a înmulțit cam de două ori și ceva în ultimul secol. Dar cantitatea materialului de lectură – și vizual – a crescut, mi se pare, cel puțin de la 1 la 10, poate de la 1 la 50 sau la 100. Dacă ar exista n oameni talentați într-o populație de x milioane, talentele ar fi de $2n$ la o populație de $2x$ milioane. Situația poate fi rezumată astfel: pentru fiecare pagină imprimată de text sau imagini publicată acum un secol, se publică azi douăzeci sau o sută de pagini. Dar în locul fiecărui om talentat care trăia atunci, acum sînt doar doi. Recunosc că, datorită învățămîntului obligatoriu, multe talente virtuale, care nu ar fi avut nici o șansă în trecut, pot să se împlinească astăzi. Să presupunem, prin urmare, că acum există trei sau patru talente la unul de atunci. Rămîne totuși un fapt că producția naturală de scriitori și desinatori talentați este mult în urma consumului de material de citit și vizual. La fel se întîmplă și în domeniul sunetelor. Prosperitatea, gramofonul și radioul au creat un public de ascultători care consumă o cantitate de material auditiv care a crescut în mod disproporționat față de creșterea populației și, în consecință, și față de creșterea naturală a numărului de muzicieni talentați. Astfel, în toate artele, producțiile nevaloroase sînt, atît în mod absolut, cît și în mod relativ, mai numeroase decît în trecut; și așa trebuie să rămînă, cită vreme lumea continuă să consume în exces texte, imagini și discuri". (Aldous Huxley, *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale* (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paris, 1935, pp. 273-275.) Acest mod de a vedea lucrurile nu este, evident, progresist.

Turnarea unui film, mai ales a unui film sonor, oferă un spectacol care nu ar fi putut fi imaginabil altădată. Ea reprezintă un ansamblu de activități pe care nu poți să ți-l închipui din nici o perspectivă din care să lipsească, în derularea acțiunii, tot felul de elemente care, ca atare, îi sînt străine: aparatura de filmare, instalația de iluminat, statul-major al asistenților de regie etc. (Pentru ca spectatorul să facă abstracție de ele, ochiul lui trebuie să se confunde cu obiectivul.) Această împrejurare, mai mult decît oricare alta, face ca orice analogie între turnarea unei scene în studio și reprezentarea ei teatrală să fie superficială și nesemnificativă. În teatru se știe, din principiu, locul din care spectacolul nu poate fi detectat ca iluzie. Nu există un astfel de loc într-un studio cinematografic. Filmul nu poate să dea decît o iluzie de gradul doi, care rezultă din montajul secvențelor. Cu alte cuvinte: *în studio, aparatul a pătruns atît de adînc în realitatea însăși încît, pentru a-i reda puritatea, pentru a o elibera de acest corp străin pe care îl constituie aparatul, trebuie recurs la un ansamblu de procedee particulare: variația unghiurilor de filmare, un montaj care reunește mai multe secvențe de imagini de același tip.* Despuiată de tot ce adaugă aparatul, realitatea a devenit aici cea mai artificială dintre toate și perceperea ei nemijlocită este, de acum înainte, o floare albastră în țara tehnologiei.

Această situație, care se opune atît de strict celei din teatru, devine și mai concludentă dacă o comparăm cu cea a picturii. Aici trebuie să ne întrebăm care este raportul între operator și pictor. Pentru a putea răspunde, cerem îngăduința să recurgem la o construcție ajutătoare, care se sprijină pe noțiunea de operator așa cum există în chirurgie. Chirurgul reprezintă polul unui ordin, al cărui pol opus îl reprezintă vracul. Atitudinea vracului, care vindecă bolnavul prin atingerea mîinilor, se deosebește de cea a chirurgului care practică pe el o intervenție chirurgicală. Vracul păstrează distanța naturală între el și pacient; sau, mai bine zis, deși o diminuează puțin prin atingerea mîinilor, o sporește mult în virtutea autorității sale. Chirurgul face exact invers; deși diminuează mult distanța dintre el și pacient, pătrunzînd în corpul celui din urmă, o sporește puțin prin precauția cu care umblă cu mîna printre organele sale. Într-un cuvînt: spre deosebire de vraci (urmele lui supraviețuiesc încă în medic), în momentul decisiv, chirurgul renunță să se instaleze într-o relație de la om la om față de bolnav și pătrunde în interiorul lui prin operație. Vracul și chirurgul se comportă ca pictorul și operatorul cinematografic. Pictorul menține în lucrările sale o distanță firească față de realitatea dată, iar operatorul pătrunde adînc în textura ei²². Imaginile pe

22. Îndrăzneala operatorului de imagine este comparabilă cu cea a chirurgului. Luc Durtain enumeră, printre îndemînările a căror tehnică ține în mod specific de ordinul gestului, pe "acelea de care este nevoie în chirurgie, în cazul unor intervenții mai dificile. Aleg, spre ilustrare, un caz de otorinolaringologie; ... așa-numitul procedeu perspectival endonazal; sau adevăratele acrobații ale operațiilor de laringe, care trebuie executate urmărind imaginea inversă din laringoscop; sau operațiile de urechi, care presupun o precizie de cea-

care le obțin și unul, și altul sînt extraordinar de deosebite. Cea a pictorului este globală, cea a operatorului constă din fragmente multiple care, fiecare, își are legile proprii. *Pentru omul contemporan, imaginea realului oferită de cinematograful este infinit mai semnificativă decît cea a pictorului, deoarece reușește să atingă acel aspect al lucrurilor care scapă oricărui aparat — ceea ce omul pretinde în mod legitim de la opera de artă —, și asta numai din cauză că folosește aparate pentru a pătrunde, cît mai intens cu putință, în miezul însuși al realului.*

XII

Posibilitatea tehnică de a reproduce opera de artă modifică raportul maselor cu arta. Atitudinea reacționară față de o pictură de Picasso, de pildă, se schimbă în una progresistă față de un film cu Chaplin. Reacția progresistă este caracterizată de faptul că plăcerea spectacolului și cea a experienței trăite sînt intime și nemijlocit legate de atitudinea cunoscătorului. Această legătură are o însemnătate socială deosebită. Cu cît descrește semnificația socială a unei forme de artă, cu atît este mai mare distanța dintre atitudinea critică și plăcerea publicului, așa cum se întîmplă în cazul picturii. Convenționalul face plăcere fără ca simțul critic să intervină și noul este criticat cu aversiune. La cinematograful, atitudinea critică și plăcerea publicului coincid. Cauza principală este că reacțiile individuale, al căror ansamblu constituie reacția masivă a publicului, sînt predeterminate în cinematograful, mai mult decît oriunde, de la început, de virtualitatea nemijlocită a caracterului lor colectiv, de reacția în masă a publicului care este formată de suma lor. În vreme ce aceste reacții se manifestă, ele se și controlează între ele. Și de astă dată, contrastul cu pictura este semnificativ. Tablourile nu au avut niciodată pretenția de a fi privite decît de o singură persoană sau de foarte puține. Faptul că, începînd din secolul al XIX-lea, un public numeros este admis să le privească în același timp corespunde unui prim simptom al acestei crize, care nu a fost provocată numai de apariția fotografiei, ci, relativ independent de această descoperire, și de pretenția operei de artă de a se adresa maselor.

Dar pictura nu poate fi obiectul unei receptări colective simultane, cum a fost dintotdeauna cazul arhitecturii, un timp cel al poemului epic sau în zilele noastre cel al cinematografului. Deși din această situație specială nu se pot trage concluzii cu privire la rolul social al picturii, ea constituie un inconvenient serios din moment ce, ca urmare a unor împrejurări particulare și într-un mod care, pînă într-un anumit punct, contravine naturii sale, se confruntă nemijlocit cu masele. În bisericile și mănăstirile evului mediu și, pînă către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, la curțile principilor, tablourile

somicar. Că gamă de acrobație musculară precisă se cere unui om care vrea să repare sau să salveze un corp omenesc! Nu trebuie decît să ne gîndim la operația de cataractă, care este, de fapt, o dezbatere între oțelul instrumentelor și țesuturi aproape fluide, sau la intervențiile majore în regiunea inghinală (laparotomie)". (Luc Durtain, *La technique et l'homme*, în "Vendredi", 13 mars 1936, no. 19.)

nu se ofereau simultan privirii mai multor spectatori, ci prin-tr-un mare număr de intermediari ierarhizați. Schimbarea care a avut loc în această privință este o expresie a conflictului particular în care a fost implicată pictura, datorită tehnicilor reproducerii aplicate la imagine. Cu toate că picturile au început să fie expuse în fața maselor în galerii și saloane de expoziții, nu a existat nici o modalitate prin care masele ar fi putut să organizeze și să controleze receptarea lor²³. De aceea, același public care avea o reacție progresistă la un film burlesc va reacționa într-un spirit reacționar la suprarealism.

XIII

Caracteristic pentru film nu este numai modul în care omul se reprezintă în fața aparatului de filmat, ci și modul în care, prin intermediul lui, își reprezintă lumea înconjurătoare. Psihologia performanței ne arată că aparatul poate avea rol de test. Psihanaliza ne oferă o altă ilustrare. Filmul a îmbogățit sfera atenției noastre cu metode pe care le explică analiza freudiană. Cu cincizeci de ani în urmă, un lapsus trecea mai mult sau mai puțin neobservat într-o conversație. Că acest lapsus putea deschide deodată perspective abisale, într-o conversație care pînă atunci părea să decurgă normal, putea fi privit ca o simplă anomalie. Dar de cînd a apărut *Psihopatologia vieții cotidiene* s-au schimbat multe lucruri. Această carte a izolat și a făcut posibilă analiza unor lucruri care pînă atunci pluteau neobservate pe apele largi ale percepțului. Pentru că a lărgit lumea obiectelor pe care le luăm în seamă, în ordinul vizual, dar și în cel auditiv, cinematograful a avut drept consecință o aprofundare a apercepției. Faptul că performanțele sale pot fi analizate mult mai exact și din mult mai multe perspective decît cele pe care le oferă pictura sau teatrul nu este decît reversul situației. Cinematograful este superior picturii pentru că permite o mai bună analiză a conținutului filmului și oferă astfel un inventar al realității incomparabil mai precis. În comparație cu teatrul, analiza este superioară pentru că poate izola un număr mult mai mare de elemente constitutive. Acest fapt tinde să favorizeze întrepătrunderea dintre știință și artă, și de aici decurge importanța sa capitală. În realitate, dacă se consideră un comportament perfect ajustat la o situație determinată (cum ar fi, de pildă, mușchiul în corp), nu se poate ști dacă fascinează din cauza valorii sale artistice sau din cauză că poate fi exploatat științific. *Datorită cinematografului – și asta este una dintre funcțiile sale revoluționare – putem*

23. Acest mod de a privi lucrurile poate părea simplist. Dar, cum a arătat marele teoretician Leonardo, modul simplist de a vedea lucrurile poate constitui uneori un argument util în serviciul vremurilor. Iată ce spune, făcînd o comparație între muzică și pictură: "Pictura este superioară muzicii deoarece, spre deosebire de biata muzică, nu trebuie să moară de cum se naște... Muzica se volatilizează de cum este cîntată; pictura dăinuie, deoarece firnisul a făcut-o perenă". ([Leonardo da Vinci, *Frammenti letterarii e filosofici*, I, 29.] Apud Fernand Baldensperger, *Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840*, în "Revue de littérature comparée", XV/I, Paris, 1935, p. 79, [nota 1].)

recunoaște de acum înainte identitatea dintre exploatarea artistică a fotografiei și exploatarea științifică, care pînă acum au fost divergente²⁴.

Cînd inventariază realitățile prin gros-planuri, cînd subliniază detaliile ascunse ale unor rechizite familiare, cînd explorează mediile banale condus în mod ingenios de obiectiv, cinematograful ne face să înțelegem mai bine necesitățile care ne guvernează viața, pe de o parte, iar pe de alta ne deschide un cîmp de acțiune imens și neașteptat. Părea că sîntem prizonieri fără speranță ai cîrciumilor noastre, ai străzilor metropolelor noastre, ai birourilor și camerelor noastre închiriate cu mobilă cu tot, ai gărilor și fabricilor noastre! Atunci a apărut cinematograful și, cu dinamita zecimilor sale de secundă, a aruncat în aer universul nostru concentraționar, iar acum întreprindem, nonșalanți, călătorii aventuroase printre rămășițele și ruinele împrăștiate pînă departe. Spațiul se dilată o dată cu introducerea gros-planului; mișcarea capătă noi dimensiuni o dată cu introducerea încetinitorului. Așa cum măritul unui instantaneu nu face doar mai clar ceea ce "altfel" rămînea vag – datorită lui vedem, mai curînd, cum apar noi structuri ale materiei –, nici încetinitorul nu pune numai în relief forme ale mișcării pe care le cunoaștem deja, ci descoperă în ele alte forme, perfect necunoscute, "care nu reprezintă o încetinire a mișcărilor rapide, ci mai degrabă dau impresia de plutire, de aerian, de suprapămîntesc"²⁵. Prin urmare, este evident că natura care vorbește camerei este cu totul alta decît cea care se adresează ochiului gol –, în primul rînd deoarece un spațiu în care s-a acționat în mod inconștient se substituie unui spațiu explorat în mod conștient de către om. Chiar dacă este banal să analizăm, cel puțin global, cum merg oamenii, nu se știe nimic despre poziția corpului omenesc în fracțiunea de secundă în care face un pas. Gestul de a apuca o brichetă sau o lingură este un gest familiar, de rutină, și totuși nu știm mai nimic despre ce are loc, de fapt, între mîină și metal sau despre cum variază aceste gesturi în funcție de stările noastre. Aici camera de filmat intervine cu toate mijloacele ei auxiliare, cu ridicările și coborîrile sale, cu tăieturile și izolarile sale, cu extensiunile și accelerările sale, cu măririle și micșorările sale. Pentru prima oară ea ne introduce în inconștientul vizual, așa cum psihanaliza ne introduce în inconștientul instinctiv.

24. O analogie revelatoare o oferă pictura Renașterii. Înflorirea incomparabilă a acestei arte și importanța ei s-au întemeiat, în mare parte, pe integrarea unor științe noi sau, cel puțin, a unor date științifice noi. Pictura Renașterii folosea anatomia și perspectiva, matematica, meteorologia și teoria culorilor. Valéry spune: "Ce poate fi mai străin de noi decît strania pretenție a lui Leonardo, pentru care pictura era țelul suprem și demonstrația ultimă a cunoașterii? Leonardo era convins că pictura presupune cunoștințe universale și nici el nu evită analiza teoretică, care ne impresionează și astăzi, prin profunzimea și precizia sa..." (Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, loc. cit., p. 191, *Autour de Corot*.)

25. Rudolf Arnheim, loc. cit., p. 138.

Una din sarcinile esențiale ale artei a fost, dintotdeauna, crearea unei cereri pentru a cărei satisfacere nu a sosit niciodată ceasul²⁶. Istoria fiecărei forme de artă cunoaște perioade critice, în care tinde să producă efecte ce nu se produc liber decât după modificarea nivelului tehnic, adică într-o nouă formă de artă. Extravaganțele și excesele artei care se manifestă în epocile de așa-zisă decadentă se nasc, de fapt, din ceea ce constituie, chiar în inima artei, cel mai bogat centru de forțe. Recent, s-a văzut cum dadaistii se complac în aceste manifestări barbare. De abia acum înțelegem către ce tindea efortul lor: *dadaismul încerca să producă, prin mijloacele picturii (sau ale literaturii), aceleași efecte pe care publicul le cere astăzi de la cinematograful*.

De câte ori apare o cerere fundamental nouă, care croiește drum viitorului, ea își depășește țelul. Așa a fost și în cazul dadaistilor, care au sacrificat, în favoarea unor intenții – de care nu erau conștienți sub forma cum le descriem noi acum –, valori comerciale, care, între timp, au devenit foarte importante pentru cinema. Dadaistii puneau mult mai puțin preț pe valorificarea mercantilă a operelor lor decât pe faptul că nu puteau fi valorificate ca obiecte de contemplație. Degradarea voită a materialului lor era unul din mijloacele cu care atingeau acest scop. Poeziile lor sînt “o salată de cuvinte” care conține obscenități și toate rebuturile imaginabile de limbaj. Același lucru este valabil și pentru pictura lor, pe care lipeau nasturi și bilete. Au ajuns astfel să priveze în mod radical de orice aură producțiile cărora le aplicau stigmatul reproducerii. În fața unui tablou de

26. “Opera de artă”, spune André Breton, “are valoare numai în măsura în care, în ea, freamătă reflecții ale viitorului.” Într-adevăr, fiecare formă artistică evoluată se află la intersecția a trei linii de evoluție. În primul rînd, tehnica se străduiește să ajungă la o anumită formă artistică. Înainte de apariția filmului, existau cărțile cu poze care, la o apăsare a degetului gros, treceau rapid prin fața ochilor privitorului și înfățișau astfel un meci de box sau de tenis în desfășurare. Existau apoi și automatele din bazare, a căror succesiune de imagini se declanșa printr-o învîrtire a manivelei. În al doilea rînd, formele de artă tradiționale se străduiesc, în anumite faze ale evoluției lor, să obțină efecte care, mai târziu, sînt obținute fără nici un efort de cele noi. Înainte ca filmul să se impună, performanțele dadaiste au încercat să provoace o reacție în rîndul publicului pe care Chaplin a trezit-o apoi în mod natural. În al treilea rînd, schimbările sociale nespectaculoase favorizează adesea o schimbare a receptării, de care va beneficia noua formă de artă. Înainte ca filmul să înceapă să-și formeze un public, imagini care nu mai erau imobile captivau spectatorii adunați la așa-numita “panoramă imperială”. Aici, oamenii se adunau în fața unui paravan, unde erau montate stereoscoape, cite unul pentru fiecare spectator. În fața stereoscoapelor se opreau foarte scurt, printr-un procedeu mecanic, imagini individuale, care făceau apoi loc altora. Edison a fost nevoit să lucreze cu metode similare, cînd a prezentat prima peliculă filmată (înainte ca ecranul și proiecția să fie cunoscute) unui public restrîns, care privea aparatul în care se derula succesiunea de imagini. Întîmplător, spectacolul prezentat la “panorama imperială” ilustra foarte clar o dialectică a dezvoltării. Cu puțin înainte ca filmul să permită o viziune colectivă a imaginilor animate, datorită sistemului stereoscopului, care s-a demodat foarte repede, a predominat tot viziunea individuală, care avea aceeași forță ca și contemplarea imaginii divine de către preot în chilia sa.

Arp sau a unei poezii de August Stramm nu ai răgazul de a te reculege și de a le aprecia, ca în fața unei pînze de Derain sau a unei poezii de Rilke. Pentru o burghezie degenerată, cufundarea în sine a devenit o școală de comportament asocial; o dată cu dadaismul, diversiunea devine un exercițiu de comportament social²⁷. Manifestările sale produceau efectiv o diversiune violentă, făcînd din opera de artă un obiect de scandal. Scopul lor principal era să șocheze opinia publică.

Dintr-un spectacol atrăgător pentru ochi sau dintr-o structură de sunete care seducea urechea, opera de artă a devenit un șoc, o dată cu dadaismul. Îl lovea pe spectator sau pe ascultător ca un proiectil, dobîndind o calitate tactilă. Astfel, a favorizat cererea de film, care conține și el un element de diversiune, din cauza șocurilor pe care le provoacă spectatorului, prin schimbarea de loc și de decoruri. Să comparăm ecranul pe care rulează filmul cu panoul pe care este fixat tabloul pe pînză. Pictura îl îndeamnă pe spectator la contemplare; în fața ei se poate lăsa în voia unor asociații de idei. Dimpotrivă, la cinema, în clipa în care ochiul a perceput o imagine ea a și fost înlocuită de alta; privirea nu se poate fixa niciodată. Duhamel, deși a urît cinematograful și nu a înțeles nimic din semnificația lui, a observat cîteva trăsături ale structurii sale: "Nu mai pot gîndi ceea ce vreau să gîndesc. Gîndurile mele au fost înlocuite de imagini mișcătoare"²⁸. Într-adevăr, succesiunea de imagini interzice orice asociație în mintea spectatorului. De aici influența lor traumatizantă; ca orice lucru care șochează, filmul nu poate fi înțeles decît printr-un efort de atenție sporit²⁹. *Prin structura sa tehnică, filmul a eliberat efectul de șoc psihic din ambalajul moral în care îl împachetase dadaismul*³⁰.

27. Arhetipul teologic al acestei contemplări este conștiința de a fi singur, față în față cu Dumnezeu tău. În vremurile de înflorire ale burgheziei, această conștiință a consolidat mișcarea de eliberare de sub tutela clerului. În timpul declinului burgheziei, aceeași conștiință a favorizat tendința secretă a individului de a lipsi comunitatea de forțele pe care le pune în mișcare în relația sa personală cu Dumnezeu.

28. Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, 2e éd., Paris, 1930, p. 52.

29. Cinematograful este forma de artă care corespunde vieții din ce în ce mai periculoase a omului modern. Nevoia lui de a se expune unor efecte de șoc este modul său de a se adapta la primejdii care îl amenință. Filmul corespunde unor modificări profunde ale aparatului perceptiv, modificări pe care, pe scara vieții individuale, omul de pe stradă le trăiește în circulația marilor orașe și, la scara istoriei, fiecare cetățean al unui stat contemporan.

30. Din cinema pot fi trase concluzii importante cu privire nu numai la dadaism, ci și la cubism și futurism. Cele două curente apar ca încercări defectuoase ale artei de a se adapta la intruziunea aparatului în realitate. Spre deosebire de cinema, ele nu au încercat să folosească aparatul în reprezentarea artistică a realului, ci un fel de aliaj între reprezentarea realului și cea a aparatului. Astfel se explică rolul preponderent pe care îl joacă, în cubism, presentimentul unui aparat, a cărui construcție se întemeiază pe efecte optice și, în futurism, presentimentul efectelor acestui aparat, așa cum le va pune în valoare cinematograful datorită derulării rapide a peliculei.

Masa este o matrice din care, în zilele noastre, apare un ansamblu întreg de atitudini noi față de operele de artă. Cantitatea s-a transformat în calitate. *Masa crescîndă a participanților a produs o schimbare a modului de participare.* Faptul că noul mod de participare a apărut mai întâi într-o formă suspectă nu trebuie să-l inducă pe spectator în eroare. Cu toate acestea, unii au atacat virulent tocmai aspectul superficial. Printre ei, Duhamel s-a exprimat în maniera cea mai radicală. Prima obiecție pe care o aduce filmului este tipul de participare pe care îl provoacă din partea maselor. Duhamel numește filmul "un mod de a se recrea pentru zeloți, un divertisment pentru analfabeți, pentru creaturi jalnice, abrutizate de muncă și de griji..., un spectacol care nu pretinde nici un efort, nu presupune nici o ordine în idei, nu pune nici o întrebare, nu abordează serios nici o problemă, nu provoacă nici o pasiune, nu aprinde nici o lumină în suflet și nu trezește o altă speranță în afară de cea ridicolă de a deveni cîndva «star» la Los Angeles"³¹. În fond, este aceeași veche lamentație, conform căreia masele vor să se distreze, în vreme ce arta cere concentrare din partea spectatorului. E un loc comun. Se pune întrebarea dacă poate constitui un punct de pornire pentru o înțelegere a cinematografului. Este nevoie, într-adevăr, de o privire mai atentă. Divertismul și concentrarea se află la poli opuși, ceea ce ar putea fi formulat după cum urmează: un om care se concentrează în fața unei opere de artă este absorbit de ea. El intră în ea, cum face acel pictor chinez despre care legenda spune că s-a pierdut în peisajul pe care tocmai îl pictase. Dimpotrivă, în cazul divertismentului, opera de artă pătrunde în masă și este absorbită de ea. Ilustrarea cea mai semnificativă o constituie clădirile. Arhitectura a reprezentat dintotdeauna modelele unei opere de artă care nu este receptată decît în mod colectiv și ca divertisment. Legile receptării ei sînt foarte instructive.

Clădirile au existat alături de om din cele mai vechi timpuri. O mulțime de forme de artă s-au născut și au dispărut. Tragedia începe cu grecii, dispare o dată cu ei, pentru ca după secole să reînvie doar "regulile" ei. Poemul epic, care își are obîrșia în tinerețea popoarelor, se stinge în Europa la sfîrșitul Renașterii. Tabloul s-a născut în evul mediu și nimic nu îi garantează o durată nesfîrșită. Nevoia de adăpost a omului este însă permanentă. Arhitectura nu a șomtat niciodată. Istoria sa este mai veche decît a oricărei arte și trebuie ținut seama de modul său de acțiune pentru a înțelege relația dintre mase și opera de artă. Există două moduri de a recepta un edificiu: el poate fi folosit sau poate fi privit. Mai exact spus, receptarea poate fi tactilă sau vizuală. Ea nu poate fi înțeleasă dacă luăm în considerare numai atitudinea reculeasă, adoptată, de pildă, de majoritatea turiștilor care vizitează monumente celebre. În sfera tactilității nu există un corespondent pentru ceea ce este contemplația în sfera vizuală. Receptarea tactilă nu se realizea-

31. Duhamel, *loc. cit.*, p. 58.

ză atît prin atenție, cît, mai curînd, prin obișnuință. Cît privește arhitectura, această familiarizare determină în bună măsură chiar și receptarea vizuală. Receptarea vizuală constă mai puțin într-un efort de atenție, cît într-o percepție incidentală. Dar, în anumite împrejurări, acest tip de receptare a dobîndit valoare de regulă. *Căci sarcinile cu care se confruntă mecanismul uman al percepției în acest moment de cotitură al istoriei nu pot fi rezolvate prin mijloace vizuale, adică numai prin contemplare. Ele nu pot fi îndeplinite decît treptat, prin obișnuință, sub îndrumarea receptării tactile.*

Și cel ce se distrează își poate forma deprinderi. Mai mult chiar, capacitatea de a duce la bun sfîrșit sarcini, în starea de distracție, dovedește că soluția lor a devenit o problemă de obișnuință. Prin acest tip de divertisment pe care ni-l oferă arta, ea ne confirmă, pe ascuns, că modul nostru de a percepe este astăzi capabil să răspundă unor noi sarcini. Deoarece, de fapt, individul este tentat să evite asemenea sarcini, arta se va ocupa de cele mai importante și mai dificile, atunci cînd va fi capabilă să mobilizeze masele. Astăzi o face prin film. *Această formă de receptare pe calea divertismentului, care este din ce în ce mai evidentă în toate domeniile artei și este ea însăși un simptom al schimbărilor profunde la nivelul a percepției, își găsește în cinematograful cel mai bun teren de exercițiu.* Filmul, cu efectul său de șoc, vine în întîmpinarea acestui mod de receptare. Dacă duce la trecerea valorii de cult în plan secund, este nu numai pentru că-l transformă pe fiecare spectator în expert, dar și pentru că atitudinea acestui expert nu presupune nici un efort de atenție. Publicul sălii de cinematograful este un examinator, dar un examinator care se distrează.

EPILOG

Proletarizarea crescîndă a omului contemporan și importanța crescîndă a maselor sînt două aspecte ale unuia și aceluiași proces istoric. Fascismul încearcă să organizeze masele proletariatului nou-creat fără să se atingă de relațiile de proprietate pe care masele se străduiesc să le respingă. El încearcă să se salveze acordînd maselor, dacă nu drepturile lor, atunci șansa de a se exprima³². Masele au dreptul să revendice o schimbare a raporturilor de proprietate; fascismul vrea să le permită să se exprime,

32. Trebuie subliniată aici – mai ales cu privire la actualitățile filmate, a căror valoare propagandistică nu trebuie subestimată – o condiție tehnică de importanță particulară. *Reproducerii în masă îi corespunde, într-adevăr, o reproducere a maselor.* Masele se confruntă cu propriul lor chip în marile parade și în adunările monstruoase, în manifestările sportive care adună mari mulțimi de oameni și, în sfîrșit, în război, adică în toate ocaziile în care, în zilele noastre, intervine aparatul de filmat. Acest procedeu, a cărui însemnătate nu mai trebuie subliniată, este strîns legat de evoluția tehnicii de reproducere și de înregistrare. Mișcărilor de masă sînt în general mai bine prinse de aparat decît de ochiul omenesc. Cadrele cu sute de mii de oameni, privite de sus, oferă o perspectivă de ansamblu mult mai clară. Și chiar dacă ochiul le-ar putea prinde la fel ca aparatul, el nu poate mări imaginea care i se oferă, așa cum poate face un aparat. Asta înseamnă că mișcărilor de mase, inclusiv războiul, reprezintă o formă de comportament uman care corespunde în mod cu totul deosebit tehnicii aparatelor.

menținînd totodată aceste raporturi. *Rezultatul logic al fascismului este introducerea esteticii în viața politică.* Violentarea maselor, pe care fascismul le îngenunchează prin cultul conducătorului, își are corespondentul în violentarea unei aparaturi care este pusă în slujba confecționării de valori cultice.

Toate eforturile de estetizare a politicului ajung într-un punct culminant. Acest punct culminant este războiul. Războiul și numai războiul poate da un țel mișcărilor de mase de mare anvergură, respectînd totodată sistemul tradițional de proprietate. Aceasta este formularea stării de lucruri din punct de vedere politic. Din punct de vedere tehnic, formularea sună astfel: numai războiul face posibilă mobilizarea totalității resurselor tehnice contemporane, în timp ce sistemul de proprietate se menține neschimbat. E de la sine înțeles că glorificarea fascistă a războiului nu folosește astfel de argumente. Totuși, Marinetti spune în manifestul său despre războiul colonial din Etiopia: "De douăzeci și șapte de ani, noi, futuriștii, ne-am revoltat împotriva ideii că războiul ar fi antiestetic... Prin urmare declarăm: ... Războiul este frumos, deoarece, datorită măștilor de gaze, megafoanelor înspăimîntătoare, aruncătoarelor de flăcări și tanchetelor mici, stabilește supremația omului asupra mașinăriei înrobite. Războiul este frumos, deoarece împlinește pentru prima dată visul unui om cu corp metalic. Războiul este frumos, deoarece îmbogățește o pajiște înflorită cu orhideele de foc ale mitralierelor. Războiul este frumos, deoarece reunește într-o simfonie focul de armă, canonada, întreruperea focului, miresmele și miasmele putrefacției. Războiul este frumos, deoarece creează noi forme arhitectonice, cum ar fi cele ale tancurilor mari, ale escadrilelor aeriene cu forme geometrice, ale spiralelor de fum de deasupra satelor în flăcări și multe altele... Poeți și artiști ai futurismului!... Amintiți-vă de aceste principii ale unei estetici care să lumineze... lupta voastră pentru o poezie și o sculptură nouă!"³³

Acest manifest are avantajul clarității. Formularea sa merită să fie preluată de dialecticieni. Celor din urmă, estetica războiului din ziua de azi le apare astfel: dacă valorificarea naturală a forțelor de producție este ținută pe loc de sistemul de proprietate, creșterea resurselor tehnice, a ritmurilor, a surselor de energie va tinde către o valorificare nenaturală, pe care războiul o face posibilă. Caracterul distructiv al războiului este dovada că societatea nu a fost destul de matură pentru a transforma tehnica în organul său și că tehnica nu a fost suficient de elaborată pentru a face față forțelor elementare ale societății. Trăsăturile cele mai atroce ale războiului imperialist sînt determinate de discrepanța dintre mijloacele puternice de producție și utilizarea lor insuficientă în scopuri productive, cu alte cuvinte, de șomaj și de lipsa piețelor de desfacere. *Războiul imperialist este revolta tehnicii care pretinde, sub formă de "material uman", ceea ce societatea i-a refuzat*

33. Citat din "La Stampa", Torino.

ca material natural. În loc să asaneze rîuri, societatea îndreaptă şuvoiul de oameni către un pat de tranşee, în loc să împrăştie seminţe din avioane, aruncă bombe incendiare peste oraşe, iar prin războiul cu gaze toxice a găsit un nou mijloc de a distruge aura.

Fiat ars – pereat mundus este cuvîntul de ordine al fascismului care, după cum admite şi Marinetti, aşteaptă ca războiul să ofere satisfacţie artistică unei percepţii senzoriale care a fost modificată de tehnică. În mod evident, *l'art pour l'art* a ajuns astfel să se împlinească. Omenirea, care pe vremea lui Homer era un spectacol pentru zeii Olimpului, a devenit acum propriul ei spectacol. A devenit destul de înstrăinată de ea însăşi, pentru a-şi trăi propria distrugere ca pe o plăcere estetică de prim ordin. *Iată ce se întîmplă cu estetizarea politicului pe care o practică fascismul. Răspunsul comunismului este politizarea artei.*

PARIS, CAPITALA SECOLULUI AL XIX-LEA

*“Apa este albastră, plantele trandafirii; seara încântă privirea.
Lumea se plimbă: «Marile doamne se plimbă, urmate de micuțele
doamne, care umblă de colo colo.»”*

Nguyen-Trong-Hiep, Paris, capitale de la France, 1897

I. FOURIER SAU PASAJELE

*“De ces palais les colonnes magiques
A l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets, qu'étaient leurs portiques
Que l'industrie est rivale des arts.”¹*

Nouveaux tableaux de Paris [Noi privești din Paris], 1828

Majoritatea pasajelor pariziene au fost construite în cei cincisprezece ani de după 1822. Prima condiție a apariției lor este conjunctura favorabilă pentru comerțul de textile. Își fac apariția “magazinele de noutăți”, primele spații în care se depozitau în permanență la fața locului stocuri considerabile. Ele sînt precursorile marilor magazine. Despre această perioadă Balzac scria: “Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleur depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis”². Pasajele sînt centre ale comerțului cu mărfuri de lux. În vitrinele lor, arta se pune în slujba negustorului și contemporanii nu se mai satură privindu-le. Vor mai rămîne mult timp un centru de atracție pentru turiști. Într-un *Ghid ilustrat al Parisului* se declară: “Aceste pasaje, o recentă invenție a luxului industrial, sînt galerii cu plafoane de sticlă, îmbrăcate în marmură, care traversează blocuri întregi de imobile ai căror proprietari s-au pus de acord în vederea acestui gen de speculații. De ambele părți ale acestor galerii, care primesc lumina de sus, sînt aliniate magazinele cele mai elegante, încît un asemenea pasaj este un oraș, o lume în miniatură”. Pasajele au fost primul loc luminat cu gaz aerian.

Începuturile construcțiilor metalice constituie a doua condiție a apariției pasajelor. În timpul perioadei Empire această tehnică era considerată o contribuție la reînnoirea arhitecturii în spiritul Greciei antice. Teoreticianul arhitecturii Bötticher exprimă un sentiment general cînd declară că “din

1. “Coloanele magice ale acestor palate / Arată pretutindeni amatorului / Prin obiectele prezentate / Că industria e rivala artelor.”

2. “Marele poem al vitrinelor își cîntă strofele pline de culoare de la Madeleine pînă la Porte Saint-Denis.”

punct de vedere al formelor artistice, principiul formal al stilului grec” ar trebui să se impună în noul sistem. Stilul Empire este stilul terorismului revoluționar pentru care statul este scop în sine. Așa cum nici Napoleon nu a recunoscut natura funcțională a statului ca instrument al dominației clasei burgheze, constructorii din vremea sa nu au recunoscut natura funcțională a fierului, datorită căruia principiul constructiv și-a stabilit dominația în arhitectură. Acești constructori copiază suporturile coloanei pompeene, uzinele lor seamănă cu casele de locuit, iar, mai târziu, primele gări vor încerca să imite șăeturile. “Construcția preia rolul subconștientului.” Conceptul de inginer, care își are originea în războaiele revoluției, începe să se impună și, tot atunci, încep și luptele dintre constructor și decorator, între Școala Politehnică și Școala de Bele-Arte.

O dată cu fierul își face apariția, pentru prima oară în istoria arhitecturii, un material de construcție artificial. Ritmul evoluției sale se va accelera în decursul secolului și va primi un impuls decisiv atunci când se va constata că locomotiva, cu care se făcuseră încercări începând cu sfârșitul anilor douăzeci, nu poate circula decât pe șine de fier. Șina este primul element de fier care a fost asamblat prin montaj; este precursorul suportului de fier. Fierul este evitat în construcția imobilelor de locuințe și folosit pentru pasaje, hale de expoziție, gări, pentru edificii care au țeluri tranzitorii. În același timp, se extinde domeniul de aplicare al sticlei în arhitectură. Dar condițiile sociale de care este nevoie pentru folosirea sa pe o scară mai largă nu se vor realiza decât un secol mai târziu. În *Glasarchitektur* [Arhitectura de sticlă] de Scheerbart (1914) ea mai ține încă de utopie.

“Chaque époque rêve la suivante.”³

Michelet, *Avenir! Avenir!* [Viitor! Viitor!]

Formei noului mijloc de producție, care, la început, mai este încă dominată de a celui vechi (Marx), îi corespund în conștiința colectivă imagini în care noul și vechiul se întrepătrund. Aceste imagini sînt imagini care exprimă dorințe [*Wunschbilder*], iar prin ele colectivul încearcă să suprimă și totodată să transfigureze imperfecțiunea produsului social și capriciile ordinii sociale de producție. Pe de altă parte, în ele se exprimă voința fermă de a se distanța față de ceea ce este depășit, cu alte cuvinte față de trecutul cel mai apropiat. Aceste tendințe orientează către trecutul cel mai îndepărtat imaginația plastică, căreia noul i-a dat un impuls. În visul în care fiecare epocă are sub ochi imagini ale epocii viitoare, cea din urmă apare amestecată cu elemente ale preistoriei, adică ale unei societăți fără clase. Prin pătrunderea noului, experiențele privitoare la această societate, depozitate în inconștientul colectiv, dau naștere utopiei, a cărei urmă o găsim în miile de configurații ale vieții, de la edificii durabile la mode trecătoare.

3. “Fiecare epocă o visează pe următoarea.”

Aceste raporturi sînt evidente în utopia fourieristă pentru care cel mai puternic impuls a fost apariția mașinii. Dar ele se exprimă nemijlocit în expunerile lui Fourier; ele pornesc de la caracterul imoral al comerțului și de la falsa morală care este pusă în slujba acestei activități. "Falansterul" trebuie să reinstaureze între oameni raporturi în care morala este de prisos. Organizarea extrem de complicată a falansterului apare ca o mașinărie. Angrenajele "pasiunilor", combinația complexă dintre pasiunile mecanistice și pasiunea cabalistă sînt construcții primitive obținute prin analogie cu structura mașinii și care pornesc de la materialul psihologiei. Această mașinărie umană produce un fel de țară a Cocaniei, vechiul simbol al dorințelor împlinite, căruia utopia lui Fourier i-a dat o viață nouă.

Pentru Fourier, pasajele erau paradigma arhitectonică a falansterului. Transformarea reacționară la care le-a supus este caracteristică: în vreme ce inițial slujeau unor scopuri sociale, la el devin locuri de locuit. Falansterul devine un oraș făcut din pasaje. Fourier introduce în lumea severă a formelor stilului Empire idila colorată a Biedermeier-ului. Strălucirea ei va dura, atenuîndu-se, pînă la Zola. În cartea sa *Travail [Munca]*, acesta reia ideile lui Fourier așa cum își ia rămas-bun de la pasaje în *Thérèse Raquin*. – Marx ia apărarea lui Fourier împotriva lui Carl Grün și pune în lumină "măreața sa viziune asupra ființei omenești". De asemenea, atrage atenția asupra umorului lui Fourier. De fapt, Jean Paul are, în *Levana*, aceleași afinități cu Fourier pedagogul, pe care le are Scheerbart, în *Arhitectura de sticlă*, cu Fourier utopistul.

II. DAGUERRE SAU PANORAMELE

"Soleil, prends garde à toi!"⁴

A.J. Wiertz, *Œuvres littéraires [Opere literare]*, Paris, 1870

Așa cum arhitectura începe să iasă de sub tutela artei datorită construcțiilor de fier, pictura se emandipează datorită panoramei. Momentul în care panoramele cunosc cea mai largă răspîndire coincide cu apariția pasajelor. Se depuneau eforturi continue pentru a transforma panoramele, cu ajutorul unor artificii tehnice, într-un teatru care să imite perfect natura. Se încerca să se reproducă modificările luminii zilei în peisaj, răsăritul lunii, vuietul casadelor. David își sfătuia elevii să deseneze după natură în panorame. Deoarece folosesc astfel iluzia pentru a reprezenta modificări naturale foarte realiste, panoramele vestesc, dincolo de apariția fotografiei, pe cea a filmului și chiar pe cea a filmului sonor.

În același timp cu panoramele propriu-zise, s-a dezvoltat și o literatură panoramică din care fac parte: *Le Livre des Cent-et-Un [Cartea celor o sută și unu]*, *Les Français peints par eux-mêmes [Francezii înfățișați de ei înșiși]*, *Le diable à*

4. "Soare, ai grijă!"

Paris [Diavolul la Paris], La grande ville [Marele oraș]. Aceste cărți pregătesc munca literară în colectiv căreia Girardin îi asigură un loc în paginile literare ale jurnalului său, în perioada Monarhiei din Iulie. Ele cuprind o serie de schițe, al căror pretext anecdotic corespunde figurilor plastice din primul plan al panoramelor, în vreme ce fondul lor de informație, tabloul de societate pe care îl prezintă este echivalentul decorului pictat în fundal. Chiar și din punct de vedere social, această literatură este panoramică. Este pentru ultima oară când muncitorul, desprins de clasa lui socială, apare în decorul unei idile.

Panoramele, care prevestesc o răsturnare a raporturilor dintre artă și tehnică, sînt totodată și expresia unui nou sentiment al vieții. Orășeanul, a cărui superioritate politică față de sat s-a exprimat de multe ori în decursul secolului, încearcă să încorporeze mediul rural în oraș. În panoreme, orașul se extinde la dimensiunile unui peisaj, cum o va face mai târziu, în mod mai subtil, pentru *flâneur*. Daguerre este un elev al lui Prévost, un pictor de panoreme, al cărui atelier se găsește în Pasajul Panoramelor. Descrierea panoramelor lui Prévost și Daguerre⁵. În 1839, panorama lui Daguerre este distrusă de un incendiu. În același an, el anunță invenția dagherotipurilor.

Arago prezintă fotografia într-un discurs în fața Camerei, anunțînd locul pe care îl va ocupa în istoria tehnicii și prezicînd aplicațiile sale științifice. Artiștii încep să dezbată valoarea ei artistică. Fotografia are ca urmare ruinarea importantei corporații de miniaturişti, și asta nu numai din motive economice. Pe plan artistic, la începuturile ei, fotografia era superioară portretului în miniatură. Motivul tehnic era durata mare a expunerii la lumină, care cerea o extremă concentrare din partea celui fotografiat. Motivul social îl constituia faptul că primii fotografi aparțineau, ca și majoritatea clientelei lor, avangardei. Ceea ce caracterizează avansul pe care Nadar îl are față de confrății săi este încercarea lui de a fotografia sistemul de canale al Parisului. Pentru prima oară i se atribuie obiectivului un rol de descoperitor. Importanța sa crește pe măsură ce caracterul subiectiv al informației furnizate de pictură și de arta grafică pune tot mai multe probleme, în raport cu noua realitate tehnică și socială.

La Expoziția Universală din 1855, fotografiei i se acordă pentru prima oară un stand special. În același an, Wiertz publică un articol mare despre fotografie, în care îi atribuie misiunea de a pune pictura într-o lumină filosofică. Propriile sale tablouri arată că înțelege această misiune în sens politic. Wiertz poate fi considerat primul care a pretins, chiar dacă nu a prevăzut, ca montajul să însemne folosirea fotografiei în scopuri de mobilizare politică. Pe măsură ce se dezvoltă mijloacele de comunicare, importanța picturii ca mijloc de informare diminuează. Ca reacție față de fotografie, începe să scoată în evidență elementele colorate ale imaginii. Cînd impresionismul cedează locul cubismului, pictura și-a creat un domeniu nou, în care fotografia nu este capabilă încă s-o urmeze. Începînd cu mijlocul secolului,

5. Textul rămîne o schiță pe care autorul intenționa să o dezvolte pe larg (n. tr.).

fotografia, la rîndul ei, și-a lărgit considerabil cercul economiei de mărfuri, punînd pe piață cantități nelimitate de personaje, peisaje, evenimente, care pînă atunci nu puteau fi valorificate deloc sau numai sub formă de tablou pentru un singur client. Pentru a face să crească cifra de afaceri, își va reînnoi obiectele, modificîndu-și tehnicile după cerințele modei, ceea ce va determina întreaga sa istorie viitoare.

III. GRANDVILLE SAU EXPOZIȚIILE UNIVERSALE

*“Qui, quand le monde entier, de Paris jusqu’en Chine,
O divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine,
L’âge d’or doit renaître avec tout son éclat,
Les fleuves rouleront du thé, du chocolat;
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;
Les épinards viendront au monde fricassés,
Avec des croûtons frits tout au tour concassés.
Les arbres produiront des pommes en compotes,
Et l’on moissonnera des cerricks et des bottes;
Il neigera du vin, il pleuvra des poulets,
Et du ciel les canards tomberont aux navets.”*⁶

Lauglé et Vanderbusch, *Louis et le Saint-Simonien*, 1832

Expozițiile universale sînt locuri de pelerinaj pentru mărfurile-fetiș. “Europa s-a deplasat pentru a se uita la mărfuri”, spune Taine în 1855. Expozițiile universale au fost precedate de expozițiile industriale naționale, dintre care prima a avut loc în 1798 pe Champ-de-Mars. Promotorii ei doreau “să distreze clasa muncitoare și să devină, pentru ea, o sărbătoare a emancipării”. Muncitorimea se află pe primul plan, în calitate de client. Cadrele unei industrii a divertismentului nu se constituieră încă. Locul acestuia este deocamdată ocupat de sărbătoarea populară. Chaptal va inaugura expoziția cu un discurs despre industrie. – Adepții lui Saint-Simon, care aveau în proiect industrializarea planetei, au reluat ideea expozițiilor universale. Chevalier, prima autoritate în acest domeniu, este un discipol al lui Enfantin și redactor-șef la “Globe”, ziarul saint-simonienilor. Cei din urmă au prevăzut dezvoltarea economiei mondiale, dar nu lupta de clasă. Contribuția lor la întreprinderile comerciale și industriale de la mijlocul secolului contrastează cu neputința lor în chestiunile privitoare la proletariat. Expozițiile universale

6. “Da, cînd lumea întreagă, din Paris pînă în China, / Oh, divine Saint-Simon, îți va urma doctrina, / Vîrsta de aur va renaște-n toată splendoarea-i, / În rîuri va curge ceai, ciocolată; / Mieii gata fripți vor zburda pe cîmpii, / Și știuca prăjită va înota în Sena; / Spanacul va crește gata gătit, / Cu crutoane rumene-n jur împodobit. / Arborii vor da fructe-n comploturi, / Și vom recolta haine și ciubote; / Va ninge cu vin, va ploua cu pui fripți, / Și din cer vor cădea rațele-n poală la țicniți.”

transfigurează valoarea de schimb a mărfurilor. Ele creează un cadru în care valoarea de întrebuințare trece pe planul doi. Inaugurează o fantasmagorie în voia căreia omul se lasă pentru a fi distrat. Industria divertismentului îl asistă, ridicându-l la înălțimea mărffii. El se lasă manipulat de industrie din cauza plăcerii pe care i-o procură alienarea față de sine și față de ceilalți. – Întronarea mărffii și strălucirea divertismentelor care o înconjoară este tema secretă a artei lui Grandville, căreia îi corespunde contradicția dintre elementul utopic și cel cinic. Subtilitățile modului său de reprezentare a obiectelor neînsuflețite își au contrapartea în ceea ce Marx numea “capriciile teologice” ale mărffii. Ele se manifestă clar în “spécialité” – un mod de a desemna mărfurile care apar, în această epocă, în industria de lux. Sub creionul lui Grandville, întreaga natură se transformă în “specialități”. El le prezintă în același spirit în care reclama – un alt cuvânt care ia ființă atunci – începe să-și prezinte articolele. Sfirșește nebun.

“Moda: Doamnă moarte! Doamnă moarte!”

Leopardi, Dialog între modă și moarte

Expozițiile universale construiesc universul mărfurilor. Fanteziile lui Grandville transferă asupra universului întreg caracterul de marfă. Îl modernizează. Inelul lui Saturn devine un balcon de fontă pe care ies locuitorii lui Saturn să ia puțin aer pe înserat. Cărțile lui Toussenat, naturalistul fourierist, constituie pandantul literar al acestei utopii grafice. – Moda prescrie ritualul conform căruia marfa-fetiș pretinde să fie onorată; Grandville extinde pretenția sa atât asupra obiectelor de uz cotidian, cât și asupra cosmosului. Pentru că o duce pînă la extrem, îi descoperă natura. Moda este în conflict cu organicul. Ea cuplează corpul viu cu universul anorganic. Percepe drepturile cadavrului asupra corpului viu. Fetișismul care este subiacent sex appeal-ului anorganicului este nervul vital al modei. Cultul mărffii îl pune în slujba sa.

Pentru Expoziția Universală din 1867, Victor Hugo publică un manifest adresat “Popoarelor Europei”. Mai înainte, și într-un mod mai puțin echivoc, interesele lor erau reprezentate de delegația muncitorilor francezi. Prima a fost trimisă la Expoziția Universală de la Londra în 1851, iar a doua, compusă din 750 de delegați, la cea din 1862. Cea din urmă a contribuit indirect la înființarea Asociației Internaționale a Muncitorilor. – Fantasmagoria civilizației capitaliste atinge punctul de maximă înflorire în timpul Expoziției Universale din 1867. Imperiul este în plină putere. Parisul devine capitala luxului și a modei. Offenbach impune ritmul vieții pariziene. Opereta este utopia ironică a unei domnii durabile a capitalismului.

“Une tête, sur la table de nuit, repose
Comme un renoncule.”⁷

Baudelaire, *Un martyr*

Sub domnia lui Louis-Philippe, particularul își face intrarea în scena istoriei. Extinderea aparatului democratic, ca urmare a unui nou drept de vot, coincide cu corupția parlamentară organizată de Guizot, în umbra căreia clasa dominantă poate face istorie și afaceri în același timp. Favorizează construcția de căi ferate pentru a-și spori capitalul de acțiune. Sprijină domnia lui Louis-Philippe, în care vede o persoană particulară care face afaceri. O dată cu Revoluția din Iulie, burghezia a îndeplinit țelurile din 1789 (Marx).

Pentru particular, spațiul în care trăiește este pentru prima oară în opoziție cu spațiul în care muncește. Cel dintâi constituie interiorul, al cărui complement este biroul. Când se află la birou, particularul ține cont de realitate, dar interiorul său trebuie să-i întrețină iluziile. Această nevoie este cu atât mai urgentă, cu cât nu se gîndește să-și extindă reflecțiile de om de afaceri și la nivelul socialului. În amenajarea cadrului vieții sale personale, își reprimă aceste două preocupări. Astfel, iau naștere fantasmagoriile interiorului lui, care reprezintă pentru el întreg universul. În el adună la un loc trecutul și depărtatul. Salonul lui este o lojă la teatrul lumii.

Digresiuni asupra *Jugendstil*-ului. O dată cu el, către începutul secolului, se produce șocul care răscolește interiorul. Oricum, prin ideologia sa, pare că duce la desăvîrșire interiorul. Scopul său pare a fi transfigurarea sufletului singuratic. Teoria sa este individualismul. La Vandervelde, casa se prezintă ca o expresie a personalității. Ornamentul este pentru această casă ceea ce este semnătura pentru tablou. Dar adevărata semnificație a *Jugendstil*-ului nu-și găsește expresia în această ideologie. Pentru arta asediată de tehnică, reprezintă ultima tentativă de ieșire din tunelul ei de fildes. Mobilizează toate rezervele interiorității. Acestea își găsesc expresia în limbajul mediu al liniei, în floare ca simbol al naturii vegetative în toată goliciunea ei, care se opune mediului ambiant și armelor sale tehnice. *Jugendstil*-ul este interesat de noile elemente ale arhitecturii fierului, de formele de susținere din fier. Prin intermediul ornamentului se străduie să recupereze aceste forme în folosul artei. Betonul îi oferă noi perspective de creații plastice în arhitectură. Tot în acea epocă, biroul devine adevăratul centru de gravitație al spațiului vital. Omul neîmplinit își face din domiciliu un adăpost. *Arhitectul Solness* face bilanțul *Jugendstil*-ului: când omul încearcă să răspundă la sfidarea tehnicii concentrându-se pe interiorul lui, ajunge la pierzanie.

7. “Pe masă zace țeasta, / Sălbatic trandafir.”

Interiorul este locul unde se refugiază arta. Colecționarul este adevăratul ocupant al interiorului. Transfigurează obiectul în lucrul care e al lui. Îi revine o sarcină de Sisif: deoarece lucrurile sînt în posesia lui, ele nu mai au caracter de marfă. Dar, în loc de valoarea lor de folosință, nu le poate conferi decît valoarea pe care o pot avea pentru amator. Colecționarul se visează într-o lume îndepărtată și trecută, dar care este totodată mai bună, o lume în care omul nu este, de fapt, mai puțin lipsit de ceea ce are nevoie decît în cea reală, dar în care lucrurile sînt scutite de corvoada de a mai fi utile.

Interiorul nu este doar universul, ci și cutia particularului. A locui înseamnă a lăsa urme. În interior, se pune accentul pe ele. Se inventează o mulțime de huse și de fețe de peme, de cutii și de etuiuri, pe care se imprimă urmele obiectelor de folosință zilnică. Urmele locuitorilor casei se imprimă și ele în interior. Astfel se naște romanul polițist, care își propune să urmărească aceste urme. "Filosofia mobilierului", ca și năvelele sale polițiste, dovedesc că Poe a fost primul fizionomist al interiorului. Criminalii din primele romane polițiste nu sînt nici gentlemeni, nici apași, ci particularii care fac parte din burghezie.

V. BAUDELAIRE SAU STRĂZILE PARISULUI

"Tout pour moi devient Allégorie."⁹

Baudelaire, *Le Cygne* [Lebăda]

Geniul lui Baudelaire, care se hrănește din melancolie, este un geniu alegoric. La Baudelaire, Parisul devine pentru prima oară obiectul poeziei lirice. Această poezie nu este o artă regională, ci, mai curînd, privirea pe care alegoristul o aruncă asupra orașului, privirea unui om alienat. Este privirea *flâneur*-ului, al cărui mod de existență înconjoară cu un nimb încă liniștitor dezvoltarea viitoare a locuitorului marilor orașe. *Flâneur*-ul este pe punctul de a trece un prag, cel al marelui oraș și cel al clasei burgheze. În nici unul din locuri nu se simte acasă. Prin urmare, caută un refugiu în mulțime. Primele contribuții la fizionomia mulțimii le găsim la Engels și Poe. Mulțimea este vâlul prin care orașul familiar, luînd chipul fantasmagoriei, îi face semn. În fantasmagorie, orașul apare cînd ca peisaj, cînd ca odaie. Ambele au inspirat apoi decorul marilor magazine, care fac chiar din hoinăreală ceva folositor pentru circulația mărfurilor. Marele magazin este ultima raită pe care o dă prin oraș *flâneur*-ul.

În persoana lui, inteligența se duce la piață, închipuindu-și că merge doar să se uite, cînd, de fapt, merge pentru a găsi un cumpărător. În acest

8. "Cred... în sufletul meu: Lucrul."

9. "... Și-mi par alegorii..."

stadiu intermediar, în care mai are încă un mecena, deși a început să se familiarizeze cu legile pieței, ea se prezintă ca boemă. Nedeterminării poziției sale economice îi corespunde nedeterminarea funcției sale politice. Cea din urmă își găsește expresia cea mai puțin ambiguă printre conspiratorii profesioniști, care se recrutează, în general, din lumea boemă. Armata este primul lor teren de acțiune, apoi mica burghezie și, uneori, proletariatul. Totuși, această pătură socială își găsește adversarii printre conducătorii autentici ai proletariatului. *Manifestul Partidului Comunist* pune capăt existenței sale politice. Poezia lui Baudelaire își extrage forța din patosul rebel al acestei păтури sociale. El este de partea asocialilor. Singura reușită sexuală pe care a avut-o în viața lui a fost cu o prostituată.

“*Facilis descensus Averni.*”

Virgiliu, *Eneida*

Unic în poezia lui Baudelaire este faptul că imaginile femeii și ale morții se unesc cu o a treia, cea a Parisului. Parisul poemelor sale este un oraș scufundat, mai curînd submarin decît subteran. Elementele htonice ale orașului – formațiunea lui topografică, vechea matcă a Senei – au lăsat fără îndoială urme. Dar aspectul decisiv la Baudelaire este substratul social, modern, în “idila ucigătoare” a orașului. Modernitatea este un accent esențial al poeziei sale. Ea este cea care, prezentată ca *spleen*, dă o lovitură de moarte idealului. Dar tocmai modernitatea se raportează mereu la istoria originilor. Așa se întîmplă și aici, datorită ambiguității proprii relațiilor și produselor sociale din această epocă. Ambiguitatea este imaginea vizibilă a dialecticii, legea dialecticii în stare de repaus. Acest repaus este utopie și imaginea dialectică, prin urmare, o imagine de vis. O astfel de imagine înfățișează marfa pur și simplu ca pe un fetiș. Aceasta este imaginea pe care o dau pasajele, care sînt, în același timp, case și stele. Aceeași o oferă și prostituatele, care sînt vînzătoare și marfă într-o singură persoană.

“*Le voyage pour connaître ma géographie.*”¹⁰

Marcel Reja, *L'Art chez les fous*, Paris, 1907

Ultimul poem din *Florile răului: Călătoria*. “O, Moarte, căpitane bătrîn, e vremea, du-ne!” Ultima călătorie a *flâneur*-ului: moartea. Țelul: noul. “Un singur gînd ne arde: să dăm de ceva nou.” Noul este o calitate independentă de valoarea de folosință a mărfii. În același timp, este la originea aparenței false, care nu poate fi disociată de imaginile produse de înconștientul colectiv. Este chintesența acelei conștiințe false al cărei agent neobosit este moda. Această aparență falsă a noului se reflectă, ca o oglindă în altă oglindă, în aparența

10. “Călătoresc pentru a-mi cunoaște geografia.”

repetiției mereu identicului. Produsul acestei reflectări este acea fantasmagorie a “istoriei civilizației” în care burghezia gustă deliciile falsei sale conștiințe. Artă care începe să se îndoiască de misiunea ei și încetează de a mai fi “nedespărțită de utilitate” (Baudelaire) nu are cum să nu facă din nou valoarea ei supremă. În ochii ei, snobul devine *arbiter novarum rerum*. El este pentru artă ceea ce dandi-ul este pentru modă. – În secolul al XVII-lea alegoria devenise cano-nul imaginilor dialectice; în secolul al XIX-lea, noul preluase acest rol. Ziarele intervin alături de “magazinele de noutăți”. Presa organizează piața valorilor spirituale, ceea ce provoacă urcarea sa. Nonconformiștii se revoltă împotriva acestei mișcări, care pune arta la dispoziția legilor pieței și se grupează sub stindardul “artei pentru artă”. Din acest cuvânt de ordine se naște ideea operei totale, care încearcă să protejeze arta de invazia tehnicii. Riturile de inițiere cu care se celebrează acest cult sînt pandantul divertismentului, care transfigu-rează marfa. În ambele cazuri, se face abstracție de existența socială a omului. Baudelaire cade sub fascinația lui Wagner.

VI. HAUSSMANN SAU BARICADELE

*“J’ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,
De la belle nature inspirant la grand art,
Qu’il enchante l’oreille ou charme le regard;
J’ai l’amour du printemps en fleurs: femmes et roses!”¹¹*
Baron Haussmann, *Confession d’un lion devenu vieux*
[Confesiunile unui leu care a îmbătrînit]

*“Das Blütenreich der Dekorationen,
Der Reiz der Landschaft, der Architektur
Und aller Szenerie-Effekt beruhen
Auf dem Gesetz der Perspektive nur.”¹²*
Franz Böhle, *Theater-Katechismus*

Idealul urbanistic al lui Haussmann era perspectiva de ansamblu asupra unor lungi șiruri de străzi aliniate. Acest ideal corespunde tendinței evidente în secolul al XIX-lea de a înnobila necesitățile tehnice prin finalități pseudo-artistice. Instituțiile în care se afirma puterea seculară și religioasă a burghe-ziei, transpuse în traseul bulevardelor, își găseau astfel apoteoza. Mai întâi, e-rau acoperite cu o pînză de cort care se ridica apoi, în ziua inaugurării, cînd erau dezvelite ca niște monumente. – Activitatea lui Haussmann se adaptea-

11. “Am un cult pentru Frumos, Bine, lucruri mărețe, / Pentru natura frumoasă care inspiră marea artă, / De cîte ori încintă auzul sau farmecă ochii; / Iubesc primăvara înflorită: femei și trandafiri!”

12. “Bogăția decorului, / Farmecul peisajului, al arhitecturii / Și toate efectele decorurilor de teatru se sprijină / Doar pe legea perspectivei.”

ză imperialismului napoleonian. Cel din urmă favoriza capitalul financiar. Parisul trece printr-o perioadă fastă pentru speculații. Jocul de bursă moștenește de la societatea feudală formele jocului de noroc. Fantasmagoriilor spațiului, în voia cărora se lasă *flâneur*-ul, corespund fantasmagoriilor timpului care îl face să vizeze pe jucător. Jocul transformă timpul în drog. Lafargue privește jocul ca pe o reproducere la scară mică a misterelor conjuncturii economice. Exproprierile lui Haussmann dau naștere unei speculații frauduloase. Hotărârile Curții de Casație, inspirate de opoziția burgheză și orleanistă, sporesc riscul financiar al operațiunii haussmanniste. Haussmann încearcă să-și consolideze dictatura și să supună Parisul unui regim de excepție. În 1864, într-un discurs în fața Camerei, dă frâu liber urii sale față de populația dezrădăcinată a marelui oraș, care se înmulțește tocmai din cauza lucrărilor pe care le întreprinde. Creșterea chiriilor mîină proletariatul către foburguri. Cartierele pariziene își pierd astfel fizionomia proprie. Apare “centura roșie”. Haussmann s-a botezat el însuși “artist demolator”. Simțea că are o adevărată vocație pentru ceea ce făcea și insistă asupra acestui fapt în memoriile sale. Din cauza lui însă, parizienii devin străini în propriul lor oraș. Nu mai au sentimentul că se află la ei acasă. Încep să fie conștienți de caracterul inuman al marelui oraș. Opera monumentală a lui Maxime Du Camp, *Paris*, își datorează existența acestui fapt. În *Jérémiades d'un Haussmannisé* această conștiință ia forma unei lamentații biblice.

Adevăratul scop al lucrărilor lui Haussmann era să protejeze orașul de războiul civil. Voia să nu se mai poată ridica niciodată baricade în Paris. Louis-Philippe a introdus, din același motiv, pavajul de lemn. Cu toate acestea, baricadele au jucat un rol în timpul Revoluției din Februarie. Engels se interesează de tactica luptei pe baricade. Haussmann vrea să le împiedice în două moduri. Lărgimea străzilor trebuie să facă imposibilă ridicarea lor, iar noile străzi trebuiau construite astfel încît să fie cel mai scurt drum între cazărmi și cartierele muncitorești. Contemporanii au botezat proiectul “înfrumusețare strategică”.

*“Fais voir, en déjouant la ruse,
O République, à ces pervers
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouges éclairs.”*¹³

Chanson d'ouvriers vers 1850 [Cîntec muncitoresc, pe la 1850]

Baricada a reapărut o dată cu Comuna, mai puternică și mai bine concepută decît a fost vreodată. Blochează marile bulevarde, ajunge adesea pînă la înălțimea primului etaj, iar în spatele ei se întind adevărate tranșee. Așa cum *Manifestul Partidului Comunist* pune capăt erei conspiratorilor profesioniști,

13. “Nu te lăsa prinsă în capcană și arată / O, Republică, acestor perversi / Chipul tău puternic de Meduză / Înconjurat de fulgere roșii.”

Comuna pune capăt fantasmagoriei primelor aspirații ale clasei muncitoare. Datorită ei, se destramă ca aparență iluzia conform căreia sarcina revoluției proletare ar fi s-o desăvîrșească pe cea din 1789 în strînsă colaborare cu burghezia. Această minciună a predominat în perioada 1831– 1871, între Insurecția din Lyon și Comună. Burghezia nu a făcut niciodată această eroare. Lupta ei împotriva drepturilor sociale ale proletariatului începe o dată cu Revoluția din '89 și coincide cu mișcarea filantropă, care o disimulează și care cunoaște o evoluție deosebită sub Napoleon al III-lea. În timpul domniei lui, a apărut o operă monumentală care aparține acestei mișcări, *Muncitorii europeni* [*Les Ouvriers européens*] de Le Play. Pe lângă poziția ascunsă a filantropiei, burghezia a adoptat-o tot timpul deschis pe cea a luptei de clasă. Încă din 1831, o recunoaște în "Journal des Débats": "Fiecare fabricant trăiește în fabrica sa ca proprietarii de plantații printre sclavii lor". Dacă, pe de o parte, faptul că nici o teorie revoluționară nu a imprimat o direcție primelor revolte muncitorești a fost fatal pentru ele, pe de alta a fost și condiția necesară a forței nemijlocite și a entuziasmului cu care muncitorii au început să lupte pentru o societate nouă. Acest entuziasm, care atinge punctul culminant în Comună, a atras uneori de partea lor cele mai bune elemente ale burgheziei, deși, în cele din urmă, au lăsat-o pe mâinile celor mai rele. Rimbaud și Courbet apără cauza Comunei. Incendiul din Paris este o încununare demnă a operei de distrugere a baronului Haussmann.

"Dragul de taică-meu a fost la Paris."

Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris*, 1842

Balzac a vorbit primul despre ruinele burgheziei. Dar numai suprarealismul a îngăduit o privire liberă asupra lor. Dezvoltarea forțelor de producție a distrus simbolurile aspirațiilor secolului precedent, cu mult înainte ca monumentele care le prezintă să se dărîme. În secolul al XIX-lea, această dezvoltare a emancipat structurile plastice de sub tutela artei, așa cum, în secolul al XVI-lea, științele s-au eliberat de filosofie. Începutul l-a făcut arhitectura, devenind construcție inginerască. A urmat apoi fotografia ca reproducere a naturii. Creația imaginativă se pregătește să devină practică, sub forma graficii publicitare. Literatura se supune montajului în paginile literare ale ziarelor. Toate aceste produse au intenția de a se prezenta pe piață cu titlul de marfă. Dar încă ezită să treacă pragul. Pasajele și interioarele, sălile de expoziție și panoramele datează din această epocă. Sînt relicvele unei lumi visate. Folosirea unor elemente de vis în starea de trezie este un caz elementar de gîndire dialectică. De aceea, gîndirea dialectică este organul trezirii istorice. Fiecare epocă nu visează doar la următoarea, ci, visînd, încearcă să se trezească. Poartă în ea propria-i finalitate și o îndeplinește – cum a observat Hegel – prin viclesuguri. Cînd economia de mărfuri începe să se clatine, începem să recunoaștem, înainte ca ele să se prăbușească, că monumentele burgheziei sînt niște ruine.

DESPRE UNELE MOTIVE LITERARE LA BAUDELAIRE

Baudelaire a avut în vedere cititori care întâmpinau greutatea la lectura poeziei lirice. Acestora li se adresează poezia introductivă la *Les Fleurs du mal* [*Florile răului*]. Voința și puterea de concentrare nu sînt punctul lor tare; ei preferă plăcerile senzuale; sînt familiarizați cu *spleen*-ul, care tocește interesul și receptivitatea. Este surprinzător ca un poet liric să se adreseze acestui tip de public, care este cel mai ingrât dintre toți. Desigur, există o explicație. Baudelaire voia să fie înțeles: dedică volumul celor care îi seamănă. În încheierea poeziei îl apostrofează astfel pe cititor:

“Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!”¹

Ar fi poate mai bine să reformulăm și să spunem: Baudelaire a scris o carte care, de la bun început, avea foarte puține șanse de a deveni un succes imediat de public. Tipul de cititor la care se gîndea este descris în poezia introductivă și s-a văzut că a dat dovadă de clarviziune în judecata sa. *Florile răului* au găsit mai târziu cititorii pentru care au fost scrise. Trei factori atestă, printre altele, faptul că așa stau lucrurile, cu alte cuvinte, că atmosfera a devenit tot mai nefavorabilă pentru receptarea poeziei lirice. În primul rînd, poetul liric a încetat să mai reprezinte poetul *per se*. Nu mai este “bardul”, cum mai era încă pe vremea lui Lamartine, ci a devenit reprezentantul unui gen. (Verlaine este un exemplu concret al acestei specializări; Rimbaud este deja o figură ezoterică, un poet care menține o distanță *ex officio* față de publicul său.) În al doilea rînd, de la Baudelaire încolo nu s-a mai înregistrat un succes de masă în poezia lirică. (Lirica lui Victor Hugo a mai avut, la vremea sa, o rezonanță puternică. În Germania, *Buch der Lieder* [*Cartea cîntecelor*] de Heine a marcat un prag.) Prin urmare, al treilea factor a fost reticența crescîndă a publicului față de poezia lirică ce i se transmitea ca parte a patrimoniului cultural. Perioada la care ne referim începe aproximativ la mijlocul secolului trecut. În tot acest timp, *Les Fleurs du mal* s-a bucurat de un răsunset din ce în ce mai larg. Cartea, care la început contase pe cititorii cei mai nebinevoitori și fusese citită doar de cîțiva binevoitori, a

1. Charles Baudelaire, *Œuvres*. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, 2 vol., Paris, 1931–1932 (Bibliothèque de la Pléiade), I, p. 18. Versiunile românești după: Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal. Florile răului*, ediție alcătuită de Geo Dumitrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967. “O! cititor fățarnic, – tu, semenul meu, – frate!” (trad. de Al. Philippide).

devenit, în cîteva decenii, o operă clasică și a fost retipărită de nenumărate ori.

Atunci cînd condițiile unei receptări pozitive a liricii sînt mai puțin favorabile, sîntem tentați să credem că poezia lirică nu se mai raportează la experiența cititorilor decît în cazuri excepționale. Explicația poate fi o modificare intervenită chiar în structura experienței lor. Chiar dacă aprobăm această evoluție, ne este greu să spunem cu exactitate în ce anume constă modificarea. Atunci cerem filosofiei un răspuns și ajungem într-o situație stranie. Începînd cu sfîrșitul secolului trecut, filosofia s-a străduit să găsească experiența "adevărată", opusă celei care se depune, ca un precipitat, în viața standardizată, denaturată a maselor supuse civilizației. Aceste strădănituri întră, de obicei, în categoria desemnată de termenul filosofie a vieții. Punctul lor de plecare nu este, bineînțeles, viața omului în societate. Ele se revendicau de la literatură, de preferință de la natură și, în vremuri mai recente, de la mitologie. Cartea lui Dilthey *Das Erlebnis und die Dichtung* [*Trăire și poezie*] este una dintre primele din această serie, pe care o încheie Klages și Jung, care a simpatizat cu fascismul. Un monument care se ridică mult peste această literatură este opera timpurie a lui Bergson *Matière et mémoire* [*Materie și memorie*], ale cărei legături cu cercetarea științifică sînt foarte strînse. Cartea are o orientare evidentă către biologie. După cum reiese din titlu, autorul consideră că structura memoriei este un element decisiv pentru o descriere filosofică a experienței. Experiența este, într-adevăr, o problemă de tradiție, atît în viața colectivă, cît și în cea particulară. Este mai puțin un produs al datelor izolate, ferm ancorate în memorie, cît al unei convergențe de date, acumulate și adesea inconștiente. Dar nu este deloc intenția lui Bergson de a defini caracterul specific al memoriei într-un sens istoric. Dimpotrivă, refuză orice determinare istorică a experienței. Astfel evită, în primul rînd și în mod esențial, să se apropie de acea experiență din care s-a născut propria sa filosofie sau, mai bine zis, ca reacție împotriva căreia s-a născut. Adică: experiența inospitalieră și orbitoare, proprie epocii marii industrii. Dar ochiului care se închide ca să n-o vadă i se oferă o altă experiență, care este complementară și, în același timp, ca o imprimare retiniană spontană, care persistă și după ce stimulul optic nu mai acționează asupra ochiului. Filosofia lui Bergson este o încercare de a expune amănunțit și de a consolida această imprimare. Astfel, ea ne oferă un indiciu mijlocit asupra experienței care i se oferă lui Baudelaire prin figura cititorului.

II

Matière et mémoire definește esența experienței în durată, încît cititorul nu poate decît să spună: numai scriitorul poate fi subiectul adecvat al unei asemenea experiențe. Într-adevăr, cel care a verificat teoria experienței lui Bergson a fost un scriitor. Opera lui Proust *À la recherche du temps perdu* [*În căutarea timpului pierdut*] poate fi considerată o încercare de a produce experiența, așa cum o înțelegea Bergson, în mod sintetic, în condițiile sociale de astăzi. Există din ce în ce mai puțină speranță ca ea să se poată realiza

în mod natural. Asta este o problemă pe care Proust, în opera lui, nu refuză s-o dezbată. Ba chiar introduce un factor nou, care implică o critică implicită la adresa lui Bergson. Cel din urmă pune accentul pe opoziția, pe care memoria o scoate în evidență, dintre *vita activa* și *vita contemplativa*. Dar sugerează că adoptarea unei vieți contemplative, care permite actualizarea contemplativă a cursului vieții, este o problemă de opțiune liberă. Proust indică de la început, cu ajutorul terminologiei, că este de altă părere. Memoria pură – *mémoire pure* – a teoriei bergsoniene devine la el memorie involuntară – *mémoire involontaire*. În continuare, confruntă această memorie involuntară cu cea voluntară, care depinde de intelect. Opoziția aceasta apare încă din primele pagini ale romanului. Proust constată că, de-a lungul anilor, abia își mai amintea de orașul Combray, cu toate că își petrecuse acolo o bună parte a copilăriei. Înainte ca gustul unei prăjituri numite *madeleine* (la care, mai târziu, se întoarce de multe ori) să-l poarte înapoi, într-o anumită după-amiază din trecutul îndepărtat, se mulțumise cu ceea ce putea să-i furnizeze o memorie redusă la elementele evocate printr-un efort de voință. Pe cea din urmă o numește memorie voluntară – *mémoire volontaire* – și spune despre ea că “informația pe care o oferă despre trecut nu păstrează nimic din urmele lui”. Apoi adaugă: “La fel se întâmplă și cu trecutul nostru. Degeaba încercăm să-l evocăm, eforturile intelectului nostru sînt zadarnice”². Iar acest trecut este ascuns “undeva, dincolo de intelect și de sfera sa de acțiune, în cîte un obiect material... pe care nici nu îl bănuim. Și este pură întâmplare dacă dăm de el înainte să murim sau dacă nu dăm niciodată de el”³.

După Proust, un individ își formează o imagine despre sine sau este stăpîn pe experiența sa din pură întâmplare. Dependența de întâmplare nu este însă de la sine înțeleasă. Evenimentele vieții noastre nu au, prin natura lor, acest caracter inevitabil privat. Ele îl dobîndesc numai în măsura în care există puține șanse ca elementele exterioare să fie asimilate de experiența noastră. Ziarele constituie o dovadă grăitoare în această privință. Dacă presa ar intenționa ca acei ce-o citească să asimileze ca pe o parte a experienței lor informația pe care o oferă, ea nu și-ar atinge scopul. Dar scopul său este tocmai contrariul, și îl atinge. El constă în a izola ceea ce se întâmplă de zona în care ar putea să afecteze experiența cititorului. Principiile informației ziaristice (noutate, concizie, claritate și, mai ales, lipsă de corelație între știrile individuale) contribuie la fel de mult la acest efect ca și punerea în pagină și jargonul jurnalistic. (Karl Kraus nu a încetat să demonstreze în ce măsură acest jargon paralizează puterea de reprezentare a cititorului.) O altă cauză a peretelui etanș care separă informația de experiență este faptul că cea dintîi nu pătrunde nici în “tradiție”. Ziarele apar în tiraje mari; ele nu oferă cititorilor ceva pe care, apoi, aceștia să-l

2. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. 1, *Du côté de chez Swann*, Paris, I, p. 69.

3. Proust, *loc. cit.*, p. 69.

povestească altora. – Din punct de vedere istoric, există o concurență între diversele forme de comunicare. Atunci cînd informația se substituie vechii relatări, cînd, la rîndul său, este înlocuită de senzație, dublul proces reflectă degradarea crescîndă a experienței. Toate aceste forme, fiecare în felul ei, se deosebesc de povestire, care este una dintre cele mai vechi forme de comunicare. Ea nu caută să transmită întîmplarea ca atare (cum face informația), ci o încorporează în viața celui ce povestește, pentru a o comunica, drept proprie experiență, celui ce ascultă. Așadar, povestirea poartă urma povestitorului, așa cum vasul de pămînt poartă urmele mîinilor olarului.

Cele opt volume ale lui Proust dau o idee despre tot ce a trebuit pus în joc, pentru a reface chipul povestitorului în actualitatea sa prezentă. Întreprinderea lui Proust este de o consecvență admirabilă. De la început s-a confruntat cu o sarcină elementară – aceea de a-și povesti propria copilărie. A dat măsura dificultății pe care o implică un astfel de demers, atribuind purei întîmplări faptul că o astfel de narațiune este posibilă. În acest context, creează noțiunea de *mémoire involontaire*. Această noțiune poartă marca împrejurărilor care i-au dat naștere. Ea aparține inventarului persoanei particulare, în multiple aspecte ale izolării sale. Acolo unde predomină experiența în sensul strict al cuvîntului, anumite conținuturi ale trecutului individual se combină, în memorie, cu cele ale trecutului colectiv. Ceremoniile cultului, festivitățile sale – absente, desigur, din universul proustian – au permis o fuzionare mereu înnoită între aceste două elemente ale memoriei. Ele au provocat evocarea în anumite perioade determinate și au permis ca ea să se reproducă în decursul unei vieți întregi. Astfel memoria voluntară și cea involuntară au încetat să se mai excludă reciproc.

III

Atunci cînd căutăm să determinăm în mod mai concret ceea ce, în *mémoire de l'intelligence* [memoria inteligenței] așa cum o concepe Proust, pare un subproduct al teoriei bergsoniene, trebuie să ne întoarcem la Freud. În 1921, în eseu *Jenseits des Lustprinzips* [Dincolo de principiul plăcerii], Freud stabilea o corelație între memorie (înțeleasă ca *mémoire involontaire*) și conștiință, cu titlul de ipoteză. Reflecțiile care urmează nu-și propun s-o demonstreze; obiectul lor este de a verifica cît de fertilă este această ipoteză în cazuri foarte diferite de cele pe care le avea Freud în minte cînd a conceput-o. Este mult mai probabil ca discipolii lui Freud să fi întîlnit astfel de stări de fapt. Argumentele cu care Reik își susține propria sa teorie despre memorie urmează parțial distincția proustiană dintre memoria voluntară și cea involuntară. Pentru el, "funcția memoriei este de a proteja impresiile. Amintirea tinde să le descompună. Memoria este esențial conservatoare, amintirea distructivă"⁴. La baza acestor observații stă principiul lui Freud conform

4. Theodor Reik, *Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewußter Vorgänge*, Leiden, 1935, p. 132.

căruia “conștiința se formează acolo unde amintirea a lăsat o urmă”^{5*}. De aceea, “una dintre trăsăturile specifice ale conștiinței este că procesul de excitație nu produce în ea, ca în toate celelalte sisteme psihice, o modificare durabilă a elementelor sale, ci dispare în fenomenul conștientizării”⁶. Potrivit formulei fundamentale în care se exprimă această ipoteză, “conștientizarea și lăsarea unei urme în memorie sînt procese incompatibile în cadrul unuia și aceluiași sistem”⁷. Dimpotrivă, reziduurile de amintiri sînt “adesea mai intense și mai durabile atunci cînd procesul, al cărui rezultat sînt, nu a ajuns niciodată în pragul conștientizării”⁸. În termeni proustieni, asta înseamnă că numai ceea ce nu a fost trăit în mod expres și conștient, numai ceea ce subiectul nu a trăit ca experiență poate deveni un element constitutiv al memoriei involuntare. Tezaurizarea, pornind de la procesul de excitație, “a unor urme de durată ca fundament al memoriei”, este, pentru Freud, un rol rezervat “altor sisteme”, care trebuie considerate ca diferite de conștiință⁹. Pentru Freud, conștiința ca atare nu conține nici o urmă a memoriei. Are însă o altă funcție importantă, și anume cea a protejării stimulilor: “Pentru organismul viu, protejarea stimulilor este aproape mai importantă decît primirea lor. Organismul dispune de un anumit stoc de energie și trebuie să se străduiască să protejeze formele particulare de transformare a energiei, care se realizează în interiorul său, de influența egalizatoare și, prin urmare, distructivă, a energiilor excesive ce se exercită în exterior”⁹. Amenințarea acestei energii se face resimțită prin șocuri. Pe măsură ce sînt mai frecvent înregistrate de conștiință, cu atît este mai puțin probabil ca șocurile să aibă efecte traumatizante. Teoria psihanalitică începe să înțeleagă esența șocului traumatizant prin “ruptura la nivelul protecției stimulilor”. În această perspectivă, spaima rezultă din “lipsa de antrenament pentru frică”¹⁰.

Prilejul pentru cercetarea lui Freud a fost un vis tipic pentru nevrozele traumatice consecutive accidentului. El reproduce catastrofa care există la

5. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, 3. Aufl., Wien, 1932, p. 31.

* Între noțiunile amintire [*Erinnerung*] și memorie [*Gedächtnis*] nu există, în eseu lui Freud, nici o deosebire de sens care să afecteze, în mod esențial, relația pe care o discutăm aici.

6. Freud, *loc. cit.*, pp. 31–32.

7. Freud, *loc. cit.*, p. 31.

8. Freud, *loc. cit.*, p. 30.

** Proust abordează aceste “alte sisteme” în diverse moduri. Cel mai adesea le reprezintă prin membre ale corpului și vorbește, în repetate rînduri, despre imagini ale memoriei legate de ele, despre cum, absolut independent de conștiință, pătrund în ea, atunci cînd coapsa, brațul sau umărul celui care doarme ajung involuntar într-o poziție pe care au mai avut-o cîndva, cu mult timp în urmă. *La mémoire involontaire des membres* (memoria involuntară a membrilor) este unul din motivele preferate ale lui Proust. (Cf. *À la recherche du temps perdu*, vol. 1, *Du côté de chez Swann*, I, p. 15.)

9. Freud, *loc. cit.*, pp. 34–35.

10. Freud, *loc. cit.*, p. 41.

originea nevrozei. Asemenea vis înseamnă, după Freud, “un efort de a redobîndi controlul asupra stimulilor, control a cărui pierdere a fost cauza nevrozei traumatice”¹¹. Valéry pare să se fi gîndit la ceva asemănător. Coincidența merită să fie menționată, deoarece Valéry se numără printre cei interesați de modul particular de funcționare a mecanismelor psihologice în condițiile de existență prezente. (În plus, a reușit să împace acest interes cu producția sa poetică, ce rămîne exclusiv lirică. De aceea, este singurul autor care se poate revendica nemijlocit de la Baudelaire.) “Impresiile și percepțiile senzoriale ale omului”, spune Valéry, “luate în și pentru sine, ... țin de ordinul surprizei, al insuficienței omenеști... Amintirea este... un fapt elementar, ce tinde să ne dea timpul de a organiza [receptarea de stimuli] care mai întîi ne-a lipsit.”¹² Șocul este amortizat de un antrenament al subiectului în vederea controlării stimulilor, în care, la nevoie, pot interveni atît visul, cît și amintirea. În general însă – spune Freud – acest antrenament revine conștiinței treze, localizată într-o parte a cortexului, care este “străbătut de stimuli”, astfel încît “oferă cele mai bune condiții pentru receptarea lor”¹³. Prin conștiința șocului astfel primit, această parare conferă incidentului care l-a produs caracterul unei experiențe trăite, în sensul propriu al cuvîntului. Dacă ar fi încorporat nemijlocit în registrul memoriei conștiente, ar deveni steril din punct de vedere al experienței poetice.

Se pune întrebarea cum se poate întemeia poezia lirică pe o experiență a cărei normă a devenit o experiență trăită de șoc. De la o astfel de poezie ne-am aștepta, în mod necesar, la un grad înalt de conștiință; ar trebui să evoce reprezentarea unui plan, pe care propria sa elaborare l-a pus în acțiune. Această trăsătură se adevărește cu privire la poezia lui Baudelaire. Ea este cea care-l leagă de Poe, prin predecesorii lui, și cu Valéry, prin succesorii lui. Reflecțiile lui Proust și ale lui Valéry despre Baudelaire, pe care le-am aplicat, se completează între ele în mod providențial. Proust este autorul unui eseu despre Baudelaire, iar unele dintre observațiile lui de romancier merg și mai departe. Eseul lui Valéry, *Situation de Baudelaire*, constituie introducerea clasică la *Les Fleurs du mal*. Iată ce spune Valéry: “Problema lui Baudelaire era următoarea: cum să devină un mare poet, fără să fie nici Lamartine, nici Hugo, nici Musset. Nu spun că aceasta era intenția conștientă a lui Baudelaire, dar ea exista cu necesitate în el, era, în mod esențial, chiar Baudelaire. Sau, altfel spus, era rațiunea lui de stat”¹⁴. Să vorbești despre rațiune de stat la un poet e ceva straniu. Dar e și ceva remarcabil: emanciparea poetului de experiențele trăite. Producției poetice a lui

11. Freud, *loc. cit.*, p. 42.

12. Paul Valéry, *Analecta*, Paris, 1935, pp. 264–265.

13. Freud, *loc. cit.*, p. 32.

14. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*. Avec une introduction de Paul Valéry. Ed. Crès, Paris, 1928, p. X.

Baudelaire i-a revenit o sarcină. În fața ochilor lui s-au perindat locuri goale pe care le-a umplut cu poeziile sale. Deși, spre deosebire de altele, opera sa nu poate fi pur și simplu definită ca o operă istorică, ea s-a vrut și a fost înțeleasă ca o operă istorică.

IV

Pe măsură ce factorul de șoc contribuie mai mult la impresiile singulare, conștiința trebuie să se apere continuu de stimuli; cu cât reușește mai bine, cu atât pătrund mai puține impresii în experiență și cu atât crește rolul lor în experiența trăită. Poate că rezultatul specific al apărării de șoc este să atribuie incidentului – în detrimentul integrității conținutului său – o situație temporală precisă în conștiință. Ar fi performanța cea mai înaltă a reflecției. Ea ar transforma incidentul într-o experiență trăită. Fără reflecție, n-ar exista altceva decât senzația plăcută sau (de cele mai multe ori) neplăcută de spaimă care, după Freud, sancționează eșecul apărării de șoc. Baudelaire a înfățișat această stare într-o imagine orbitoare. El vorbește de un duel în care artistul, înainte să fie doborât, urlă de spaimă¹⁵. Acest duel este chiar procesul creației literare. Baudelaire a așezat, așadar, experiența șocului în chiar centrul operei sale artistice. Această mărturie a scriitorului despre sine este foarte semnificativă și este coroborată de mulți dintre contemporanii lui. Adeseori Baudelaire este cuprins de spaimă și tot adesea o și provoacă. Vallès povestește despre grimasele lui excentrice¹⁶; pornind de la portretul lui Nargeot, Pontmartin constată aspectul alarmant al lui Baudelaire; Claudel subliniază tonul tăios pe care îl adopta în conversații; Gautier vorbește despre întreruperile bruște pe care le făcea în timpul lecturii versurilor lui¹⁷; Nadar descrie mersul lui smucit¹⁸.

Psihiatria este familiarizată cu tipurile traumatofile. Baudelaire știa să pareze șocurile, indiferent de unde proveneau, cu propria sa persoană fizică și psihică. Această apărare împotriva șocului se exprimă grafic printr-o atitudine combativă. Baudelaire îl descrie pe prietenul său Constantin Guys, pe care îl vizitează noaptea, când Parisul doarme, astfel: "... cum stă, aplecat peste masă, străpungînd foaia de hîrtie cu aceeași privire pe care o atîngește ziua asupra lucrurilor din jur, cum *împunge* cu creionul, cu penița, cu pensula; cum stropește cu apa din pahar pînă în tavan și își încearcă penița pe cămașă, grăbit, violent, activ, ca și cum s-ar teme că imaginile îi scapă printre degete, arțăgos cu propria sa persoană, hărțuindu-se singur"¹⁹. În strofa cu care începe poezia *Le Soleil [Soarele]*, Baudelaire se descrie pe sine

15. Cf. Ernest Raynaud, *Charles Baudelaire*, Paris, 1922, p. 318.

16. Cf. Jules Vallès, *Charles Baudelaire*, în André Billy, *Les Écrivains de combat. (Le XIXe siècle)*, Paris, 1931, p. 192.

17. Cf. Eugène Marsan, *Les Cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte. Petit manuel de l'homme élégant*, Paris, 1923, p. 239.

18. Cf. Firmin Maillard, *La Cité des intellectuels*, Paris, 1905, p. 362.

19. II, p. 334.

angajat într-o astfel de luptă fantastică; este probabil singurul loc din *Les Fleurs du mal* care îl înfățișează pe poet în plină muncă de creație.

“Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m’exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.”²⁰

Șocul se numără printre experiențele determinante pentru personalitatea lui Baudelaire. După Gide, locul adevărat al stimulării lui creatoare se găsește în intermitențele dintre imagine și idee, dintre cuvânt și lucru²¹. Rivière vorbește despre șocurile subterane care zdruncină poezia lui; uneori ai senzația că se surpă cuvintele. Rivière dă exemple de astfel de cuvinte care se clatină²²:

“Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui *ferait* leur vigueur?”²³

Sau:

“Cybèle, qui les aime, *augmente ses verdure*s”²⁴.

Un alt exemplu este celebrul vers:

“La servante au grand cœur dont vous étiez *jalouse*”²⁵.

Intenția lui Baudelaire în *Spleen de Paris* – poemele sale în proză – era să acorde acestor legi ascunse legitimitate și în afara versurilor sale. În dedica-

20. I, p. 96. “Prin vechi foburguri unde, pitit după obloane, / Desfrîul se desfată în tainice cotloane, / Cînd soarele-și aruncă cumplita lui dogoare / Pe-orășe și pe sate, pe case și pe-ogoare, / De treburile-mi stranii îmi văd cu agerime, / Adulmec pretutindeni neprevăzute rime, / Prin vorbe ca prin pietre pășesc împiedicat / Și-n calea mea descopăr vreun vers demult visat” (trad. Al. Philippide).

21. André Gide, *Baudelaire et M. Faguet*, în *Morceaux choisis*, Paris, 1921, p. 128.

22. Jacques Rivière, *Études*. 18e éd., Paris, 1948, p. 14.

23. I, p. 29. “Dar cine știe dacă răsadale visate / Vor mai găsi prin huma grădinii dezgropate / Cu ce să dea tulpina, bobocii sau verdeața?” (*Dușmanul*, trad. Tudor Arghezi).

24. I, p. 31. “Cybela-și *întețește verdeața* iubitoare” (*Țigani la drum*, trad. Șerban Bascovici).

25. I, p. 113. “Mai ți-amintești, măicuță, de buna mea dădacă / *Rivala ta*, ce doarme sub pajiștea săracă?” (*Mai ți-amintești, măicuță...*, trad. Perpessicius).

ția către Arsène Houssaye, redactorul-șef al ziarului "La Presse", Baudelaire spune: "Care dintre noi n-a visat în momentele sale cele mai ambițioase la miracolul unei proze poetice? Ar trebui să nu aibă ritm și rimă, dar să fie muzicală, suficient de suplă și rezistentă pentru a se adapta la înfiorarea lirică a sufletului, la valurile reveriei, la șocurile conștiinței. Acest ideal obsesiv se naște mai ales în orașele uriașe, în rețeaua în care se intersectează nenumăratele lor raporturi"²⁶.

Acest fragment sugerează două lucruri. Mai întâi, ne prezintă corelația internă care există la Baudelaire între șoc și contactul cu masele care trăiesc în marile orașe. Apoi, ne spune ce se înțelege, de fapt, prin aceste mari mase. Ele nu reprezintă nici o clasă și nici o colectivitate. Nu sînt altceva decît mulțimea amorfă de trecători, oamenii de pe stradă*. Această mulțime, de a cărei existență Baudelaire este mereu conștient, nu a slujit ca model în nici una din lucrările sale, dar și-a pus marca secretă asupra creativității sale, pe care o recunoaștem în figura ascunsă din fragmentul citat mai sus. Ea aruncă o lumină și asupra imaginii duelistului, care împarte lovituri pentru a-și croi cale prin mulțime. Firește, foburgurile pe care le străbate poetul din *Le Soleil* sînt pustii. Dar semnificația constelației ascunse (care dezvăluie frumusețea strofei în profunzimea ei) este probabil următoarea: în luptă cu mulțimea fantomatică, spirituală, a cuvintelor, a fragmentelor și a începuturilor de vers, pe străzi pustii, poetul își smulge, lovind cu sabia, prada poetică.

V

Mulțimea – nici un subiect nu a fost mai îndreptățit să se bucure de atenția literaților din secolul al XIX-lea. Era pe punctul de a forma un public, compus din straturi sociale largi, care se deprinseseră cu cititul. A început să împartă sarcini; precum cititorii în picturile evului mediu, dorea să-și regăsească chipul în romanele pe care le citea. Autorul cu cel mai mare succes al secolului a îndeplinit această cerință, mînat de o nevoie interioară. Pentru el mulțimea însemna o clientelă, aproape în sensul antic al termenului, masa mare a publicului său. Victor Hugo este primul care a introdus-o pînă și în titlurile operelor sale (*Les Misérables*, *Les Travailleurs de la mer*) [*Mizerabilii*, *Oamenii mării*] și, în Franța, a fost singurul care putea rivaliza cu autorii de foiletoane. După cum se știe, Eugène Sue a devenit maestrul acestui gen, care a fost o adevărată revelație pentru oamenii mărunți. În 1850, Sue a fost ales în parlament, cu o majoritate covârșitoare, ca reprezentant al orașului Paris. Nu întîmplător, *Les Mystères de Paris* [*Misterele Parisului*] au

26. I, pp. 405–406.

* Dorința expresă a *flâneur*-ului este să-i atribuie mulțimii un suflet. Nu conținește să povestească despre experiența pe care o constituie întîlnirea cu ea. Anumite reflexe ale acestei iluzii sînt elemente constitutive ale operei lui Baudelaire. Ea continuă să fie o forță activă și în zilele noastre. Unanimismul lui Jules Renard este un rod al său tîrziu, care se bucură de multă admirație.

constituit pentru Marx un prilej de a lua poziție. De timpuriu considera că sarcina lui era să transforme masa amorfă, în pericol de a fi ademenită de un socialism cu tendințe intelectual-estetice, într-un proletariat oțelit. Descrierea pe care o face Engels maselor în opera sa de tinerețe poate fi privită ca un preludiu, indiferent cât de timid, la una din temele lui Marx. În cartea *Situația clasei muncitoare în Anglia*, Engels spune: "Un oraș ca Londra, prin care poți colinda ore în șir fără să dai nici măcar de începutul sfârșitului, fără să ai vreodată senzația că pe undeva prin preajmă se întinde cîmpia, este ceva cu totul special. Această centralizare colosală, această aglomerare de trei milioane și jumătate de oameni într-un singur loc a multiplicat de o sută de ori puterea celor trei milioane și jumătate... Dar cu ce preț... afli mai târziu. Numai după ce umbli pe trotuarele străzilor principale câteva zile în șir, îți dai seama că londonezii au fost nevoiți să sacrifice ceea ce este mai bun în natura umană pentru a crea toate minunile civilizației de care este plin orașul lor, că sute de facultăți creatoare zac în ei nefolosite și reprimare... Chiar și forfota de pe străzi are ceva neplăcut, împotriva căruia se revoltă însăși natura umană. Sutele de mii de oameni din toate clasele și păturile sociale, care se înghiontesc unii pe alții, nu sînt și ei ființe omenești cu aceleași însușiri, cu același potențial, la fel de interesați să fie fericiți?... Și totuși, trec în goană unii pe lângă alții, ca și cum n-ar avea nimic în comun, nimic care să-i unească. Singura înțelegere dintre ei este tacită: fiecare să rămînă pe partea dreaptă a străzii, ca să nu împiedice puhoiul de oameni care vine din partea opusă. Nimeni nu se învrednicește să-l privească pe celălalt. Cu cît mai mulți oameni se înghesuie într-un spațiu mic, cu atît devine mai respingătoare și mai jignitoare indiferența brutală, concentrarea nepăsătoare a fiecăruia pe propriile lui probleme"²⁷.

Această descriere se deosebește radical de cele ale micilor maeștri francezi, cum ar fi Gozlan, Delvau sau Lurine. La Engels lipsesc nonșalanța și sprinteneala cu care *flâneur*-ul se mișcă prin mulțime și pe care foiletonistul se străduiește să le învețe de la el. Engels este consternat de mulțime, care îi provoacă o reacție morală și estetică. Viteza cu care oamenii trec unii pe lângă alții îl tulbură în mod neplăcut. Farmecul descrierii sale constă în combinația dintre o rigoare critică îndrăjită și o atitudine demodată de bunic. Autorul vine dintr-o Germanie încă provincială, unde nu a fost niciodată tentat să se piardă într-un puhoi de lume. Cînd Hegel a fost prima oară la Paris, cu puțină vreme înainte să moară, i-a scris nevastei sale: "Cînd mă plimb pe străzi, lumea arată exact ca la Berlin – îmbrăcată la fel, cu aceleași chipuri, cu aceleași figuri –, are același aspect, dar formează o masă mai numeroasă"²⁸. Pentru un parizian era firesc să se miște prin această lume.

27. Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse im England*. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen, 2. Ausg., Leipzig, 1848, pp. 36-37.

28. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*. Vollständige Ausg. durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 19: *Briefe von und an Hegel*. Hrsg. von Karl Hegel. Leipzig, 1887, 2. Theil, p. 257.

Indiferent cât de mare era dorința lui de a păstra distanța, nu putea s-o privească din afară, cum făcea Engels. În ceea ce-l privește pe Baudelaire, nu mai străin de mulțime nu era; iar în toată opera lui se poate urmări modul în care îl prinde în mrejele ei, în care îl atrage, în care se apără de ea.

Masele făceau în asemenea măsură parte din realitatea interioară a lui Baudelaire, încât rareori le găsim descrise în opera sa. Nu întâlnim aproape niciodată o descriere a subiectelor sale celor mai importante. După cum observă, pe bună dreptate, Desjardin, "îl preocupa mai mult să adâncească imaginea în memorie, decît s-o împodobească și s-o zugrăvească"²⁹. E inutil să căutăm în *Les Fleurs du mal* sau în *Spleen de Paris* echivalentul acelor tablouri urbane în care excela Victor Hugo. Baudelaire nu descrie nici metropola, nici populația sa, ceea ce îi permite să invoce pe una prin intermediul celeilalte. Mulțimea sa este întotdeauna mulțimea unui mare oraș, iar Parisul său mereu suprapopulat. În asta constă superioritatea lui față de Barbier, a cărui metodă descriptivă separă masele de oraș*. În *Tableaux parisiens* prezența misterioasă a mulțimii se simte pretutindeni. Când Baudelaire se oprește asupra temei zorilor, străzile pustii emană ceva din "tăcerea furnicarului" pe care Hugo o presimte în Parisul nocturn. Când privește la planșele anatomice din tratatele care se vînd pe malurile prefăuite ale Senei,

29. Paul Desjardin, *Poètes contemporains. Charles Baudelaire*, în "Revue bleue". Revue politique et littéraire, Paris, 3e série, t. 14, 24me année, 2e série, no. 1, 2 juillet 1887, p. 23.

* Caracteristică pentru metoda tirzie a lui Barbier este poezia sa *Londres*, care descrie în 24 de versuri orașul și se încheie astfel:

"Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense,
Un peuple noir, vivant et mourant en silence.
Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,
Et courant après l'or par le bien et le mal".

[„În fine, într-o masă de lucruri, sumbră, uriașă, / Un popor negru, care trăiește și moare-n tăcere. / Mii de ființe, conduse de un instinct fatal, / Gonesc după aur cu mijloace bune și rele.”]

(Auguste Barbier, *Jambes et poèmes*, Paris, 1841, pp. 193-194.) Poemele cu tendință, mai ales ciclul londonez, *Lazare*, l-au influențat pe Baudelaire mai profund decît vor să recunoască unii. *Crépuscule du soir* [Amurgul] lui Baudelaire se încheie astfel:

"... ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. – Plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée". (I, p. 109)

"... destinul lor se curmă; / Se-ndreaptă spre obșteasca prăpastie finală; / De-oftatul lor spitalul e plin. – Fără-ndoială / Că mulți acasă, seara, nicidec n-au să mai vină / Să afle, ling-un suflet iubit, gustoasa cină."

Comparați versurile cu finalul strofei a opta din *Mineurs de Newcastle* a lui Barbier:

"Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme
Aux douceurs du logis, à l'œil bleu de sa femme,
Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau". (Barbier, *loc. cit.*, pp. 240-241)

[„Mulți dintre cei ce nutreau vise în suflet / Despre căminul dulce și-albaștrii ochi ai soaței, / Își găsesc în pămînt veșnic mormînt.”]

Cu cîteva retușuri magistrale, Baudelaire transformă destinul minerului în sfîrșitul banal al locuitorului marelui oraș.

masa celor dispăruți se substituie scheletelor individuale de pe pagină. În figurile din *Danse macabre* [*Dans macabru*], vede cum înaintează o masă compactă. Eroismul bătrânelelor gîrbovite, urmat de ciclul *Les petites vieilles* [*Bătrînelele*], constă în faptul că se țin deoparte de mulțime, incapabile să țină pasul cu ea, să se gîndească la prezent. Masa era vâlul care se mișcă și prin care Baudelaire vedea Parisul*. Prezența ei dă sens uneia dintre piesele celebre din *Les Fleurs du mal*.

În sonetul *À une passante* [*Unei trecătoare*] mulțimea nu este menționată nicăieri, în nici o expresie, în nici un cuvînt. Cu toate acestea, ea este aceea care pune poemul în mișcare, ca vîntul care împinge o barcă cu pînze.

“La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d’une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l’ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m’a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?

Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!”³⁰

În vâluri de doliu, purtată în mod misterios și tăcut de mulțime, o necunoscută apare în calea poetului. Ceea ce comunică sonetul se poate rezuma într-o propoziție: departe de a fi un element ostil, un adversar, însăși mulțimea este cea care îi prezintă acestui locuitor al marelui oraș femeia care îl fascinează. Poetul urban este fermecat de iubire – de iubirea nu la prima

* Fantasmagoria în care așteptînd se adîncește, Veneția care, constituită din pasaje, le dă parizienilor senzația de vis a imperiului, proiectează pe mozaic doar entitățile individuale. De aceea la Baudelaire nu apar pasaje.

30. I, p. 106. A”surzitoare, strada în jurul meu mugea. / Înaltă și subțire, durere maiestuoasă / În voalurile-i negre de doliu fastuoasă / Și mîndră, o femeie trecu prin fața mea; // Cu sprinten mers și zvelte picioare statutare. / Eu mă-mbătam privind-o și beam, ca pe-un venin, / Din ochiul ei, cer vînat de uragane plin, / Plăcerea ce ucide și vraja care doare. // Un fulger... apoi noaptea! – Făptură fără drum, / Tu cu-o privire m-ai renăscut deodată, / Abia în veșnicie te voi vedea de-acum? // În alte părți, departe! tîrziu! sau *nicio-dată!* / Căci nu-mi cunoști cărarea, nu știi spre ce mergeai, / O, tu zadarnic dragă, o, tu care știai!” (trad. Al. Philipide).

vedere, ci la ultima. Este o despărțire pentru totdeauna, care coincide cu momentul fascinației. Astfel, sonetul ne prezintă imaginea șocului, ba chiar a catastrofei. Dar această emoție îl atinge totodată și pe poet în ce are mai intim. Corpul său se contractează într-un fior – *crispé comme un extravagant* –, dar nu este fiorul de extaz al unui om a cărui fiecare fibră este cuprinsă de eros; mai curînd este tulburarea sexuală ce-l cuprinde pe omul însingurat. Faptul că “aceste versuri și aceste sentimente s-ar fi putut naște”, cum spune Thibaudet, “numai într-o mare capitală”³¹ nu este foarte relevant. Ele dezvăluie stigmatele care marchează iubirea în viața marilor orașe. În această lumină a citit Proust sonetul, de aici ecoul de mai tîrziu al imaginii femeii îndoliate, care îi apare într-o zi sub chipul Albertinei și pe care o va numi, în mod sugestiv, “la Parisienne”. “Cînd Albertine a intrat din nou în cameră, purta o rochie neagră de satin. O făcea să pară și mai palidă și să semene cu tipul aprins și totuși livid al parizienei, ofilită de lipsa de aer curat, de atmosfera mulțimii și, poate, de viciu; privirea ei pare tulbure, pentru că nu este înviorată de roșul din obraji.”³² Astfel apare – chiar la Proust – obiectul unei iubiri pe care o trăiește doar un locuitor al unui mare oraș, pe care Baudelaire o prinde în poezia sa. Am putea spune nu că această împlinire i-a fost refuzată, ci că a fost cruțat de ea*.

VI

Dintre versiunile mai vechi ale motivului mulțimii un exemplu clasic îl constituie o povestire a lui Poe, tradusă de Baudelaire. Ea are un caracter ciudat care, privit mai îndeaproape, dezvăluie aspecte sociale atît de intense și ascunse, încît pot fi considerate ca singurele capabile să exercite un efect subtil și profund asupra producției artistice. Povestirea poartă titlul *Omul din mulțime*. Acțiunea se petrece la Londra, iar naratorul se regăsește pentru prima dată, după o boală grea, iarăși în mijlocul mulțimii din orașul plin de agitație. În după-amiaza tîrzie a unei zile de toamnă, se așază la masa de la fereastra unei cafenele cunoscute din Londra. Se uită la cei din jur, citește anunțurile din ziar, dar cel mai mult îl interesează mulțimea de oameni ce trec pe stradă, prin fața cafenelei. “Strada era una dintre cele mai aglomerate din oraș; toată ziua fusese plină de lume. Dar, o dată cu lăsarea serii, mulțimea creștea mereu; și, cînd s-au aprins lămpile cu gaz, două puhoai de oameni se scurgeau, continue și compacte, prin fața cafenelei. Niciodată nu mă aflasem într-o asemenea stare și am gustat din

31. Albert Thibaudet, *Intérieurs*, Paris, 1924, p. 22.

32. Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. 6, *La prisonnière*, Paris, 1923, I, p. 138.

* Motivul iubirii pentru o femeie care trece pe stradă apare în una din poeziile timpurii ale lui George. Dar lipsește esențialul: puhoiul în mijlocul căruia este prinsă și care o poartă pe lingă el. Rezultatul este o elegie duioasă. Ochii poetului – după cum îi mărturisește doamnei sale – au fost “... umezi de dor / pînă au cutezat să se cufunde în ai tăi” (*... feucht vor sehnen fortgezogen/ eh sie in deine sich zu tauchen trauten*). (Stefan George, *Hymnen Pilgerfahrten Algalal*, 7. Aufl., Berlin, 1922, p. 23.) Baudelaire nu ne lasă să ne îndoim nici o clipă de faptul că el a privit adînc în ochii trecătoarei.

plin emoția nouă ce m-a cuprins în acea seară, la vederea mării tumultuoase de oameni. Am renunțat, în cele din urmă, să mai privesc în jur, la ceea ce se petrecea în încăpere, și m-am lăsat absorbit de scena de afară.”³³ Oricât de importantă ar fi narațiunea al cărei preludiv este acest fragment, ne vom opri totuși asupra cadrului ei.

Mulțimea londoneză pe care o înfățișează Poe este tot atât de mohorâtă și de dispersată ca lumina felinarelor cu gaz în care se mișcă. Nu este vorba doar de gloata mizerabilă care, o dată cu căderea nopții, “iese tîrîndu-se din bîrlog”³⁴. Clasa înalților funcționari este descrisă astfel de Poe: “Toți au început de chelie, iar urechea lor dreaptă, învățată de mult să poarte toc, este de obicei mai clăpăugă. Am observat că mereu își scoteau sau își puneau pălăria cu amîndouă mîinile și că purtau ceasuri de buzunar cu lanțuri scurte de aur, cu un model solid și vechi”³⁵. Mai uimitor este felul în care descrie mulțimea după felul în care se mișcă: “Cei mai mulți trecători arătau ca niște oameni mulțumiți de sine și cu picioarele pe pămînt. Păreau că nu vor altceva decît să-și croiască o cale prin mulțime. Erau încruntați și aruncau priviri în toate părțile. Cînd erau înghiontiți de alți trecători, nu dădeau semne de iritare, ci își aranjau hainele și își vedeau grăbiți de drum. Alții, o categorie foarte numeroasă, aveau mișcări necoordonate, fețe congestionate, vorbeau și gesticulau de parcă se simțeau și mai singuri, din cauză că erau înconjurați de o mulțime de oameni. Dacă le stătea cineva în drum, încetau să mai bombăne și așteptau, cu un surîs absent sau forțat, pînă cînd treceau cei ce le blocau calea. Dacă cineva îi împingea, făceau o plecăciune adîncă în fața lui și păreau extrem de stînjiți”³⁶. S-ar putea crede că Poe vorbește despre niș-

33. Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*. Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 6: *Traductions*, II.) Ed. Calmann Lévy, Paris, 1887, p. 88.

34. Poe, *loc. cit.*, p. 94.

35. Poe, *loc. cit.*, pp. 90-91.

36. Poe, *loc. cit.*, p. 89.

* Acest fragment are o paralelă în *Un jour de pluie*. Chiar dacă este semnată de altcineva, poezia nu poate fi atribuită decît lui Baudelaire (cf. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, Ed. Jules Mouquet, Paris, 1929). Ultimul vers, care dă poeziei nota ei extrem de mohorâtă, își are corespondentul exact în *Omul din mulțime*. Poe scrie: “Razele lămpii cu gaz, slabe la începutul luptei cu ziua care trăgea să moară, au învins, în cele din urmă, răspîndind în jur o lumină pilpîitoare și orbitoare. Totul era negru, dar strălucitor ca ebul, cu care a fost asemănat stilul lui Tertullian” (Poe, *loc. cit.*, p. 94). Această coincidență este cu atât mai uimitoare, cu cît următoarele versuri au fost scrise cel tîrziu în 1843, deci într-o perioadă în care Baudelaire nu-l citise încă pe Poe.

“Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,

Egoïste et brutal, passe et nous élabousse,

Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.

Partout fange, déluge, obscurité du ciel:

Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiël!” (I, p. 211)

[“Fiecare, făcîndu-și drum cu coatele pe trotuarul alunecos, / Trece și ne împoașcă, egoist și brutal, / Sau, grăbit, ne-mpinge ca să meargă mai repede. / Pretutindenii noroi, potop, cer întunecat. / Tablou negru de negrul Isaia parcă visat.”]

te bieți bețivani necăjiți. De fapt, precizează că este vorba de “oameni cu stare, negustori, avocați, furnizori și speculanți la bursă”^{37*}.

Imaginea pe care o prezintă Poe nu poate fi considerată realistă. Este do- vada unei imaginații care distorsionează în mod voit, care îndepărtează tex- tul de ceea ce, în mod obișnuit, se recomandă ca model de realism socialist. Barbier, poate cel mai bun exemplu al acestui tip de realism, descrie lucrurile într-un mod mult mai puțin excentric. În plus, alege un subiect mult mai transparent: masele oprimite. Poe nu este interesat de ele; el se ocupă pur și simplu de “oameni”. Pentru el, ca și pentru Engels, exista ceva amenințător în spectacolul pe care i-l ofereau. Exact această imagine a mulțimii dintr-un oraș mare este decisivă pentru Baudelaire. Deși a căzut pradă forței care îl atrăgea către ea și, ca *flâneur*, a devenit parte din ea, nu a fost totuși capabil să scape de sentimentul naturii ei esențial inumană. Devine complicele mul- țimii, chiar în timp ce se disociază de ea. După ce i se abandonează mult timp, o dă uitării cu o *singură* privire disprețuitoare. Această ambivalență se impune, deși o recunoaște cu multe rezerve. Poate că farmecul poeziei *Crépuscule du soir*, atât de greu de definit, i se datorează.

VII

Baudelaire a ținut să pună semnul egalității între omul din mulțime, pe care naratorul lui Poe îl urmărește de-a lungul și de-a latul unei Londre nocturne, și *flâneur*. E greu de acceptat acest punct de vedere³⁸. Omul mulți- mii nu este *flâneur*. La el, deprinderea nonșalantă a fost înlocuită de un com- portament maniacal. Astfel, ilustrează ceea ce devine *flâneur*-ul, de îndată ce este scos din universul lui. Dacă ar fi vorba de Londra, ar fi o Londră foarte deosebită de cea pe care o descrie Poe. Prin comparație, Parisul lui Baude- laire a păstrat trăsăturile ce amintesc de zilele fericite de altădată. Acolo unde mai târziu arcul podurilor va lega malurile Senei, se mai folosea încă bacul. În anul morții lui Baudelaire, unui întreprinzător îi mai putea veni ideea să facă să circule câteva sute de lectici pentru transportul confortabil al celor înstăriți. În pasajele în care *flâneur*-ul putea fi scutit de vederea trăsuri- rilor care nu admiteau concurența pietonilor mai domnea încă o mare ani- mație**. Existau trecătorii, care se lăsau înghițiți de mulțime, dar exista și

37. Poe, *loc. cit.*, p. 90.

* Oamenii de afaceri au ceva demonic la Poe. Ne amintesc de Marx, care consideră că “ritmul tineresc, febril al producției materiale” din Statele Unite este cauza lipsei de “timp și de ocazii... pentru a abolii vechea lume a spiritelor” (Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Ed. Rjazanov, Wien, Berlin, 1927, p. 30). La Baudelaire, în timp ce se lasă întunericul, se trezesc în aer “demonii pomiți pe spurcăciune”, greoi ca niște oameni de afaceri. În fragmentul din *Crépuscule du soir* găsim, poate, o reminiscență din textul lui Poe.

38. Cf. II, pp. 328-335.

** Pietonul știa să afișeze o nonșalanță provocatoare în anumite ocazii. În jurul anului 1840, a fost un timp de *bon ton* să scoți la plimbare prin pasaje o broască-țestoasă. *Flâneur*-ul ținea cu mare plăcere pasul broaștei-țestoase. Dacă ar fi fost după el, progresul ar fi trebuit să păstreze și el ritmul lor. Dar ultimul cuvânt nu l-a avut el, ci Taylor, a cărui lozincă era: “Jos cu flantul!”

flâneur-ul, care avea nevoie de libertate de mișcare și nu voia să renunțe la viața lui personală. Cei mulți trebuie să-și vadă de treburile lor zilnice; rentierul nu “*flânează*” decât în mod excepțional. *Flâneur*-ul nu se simte bine acolo unde rentierii dau tonul, dar nici în agitația febrilă din City. Londra își are propriul ei om-mulțime. Corespondentul său este băiatul Nante [Ferdinand] care, la Berlin, era o figură cunoscută înainte de Revoluția din Martie 1848; *flâneur*-ul parizian ocupă o poziție intermediară între ei*.

Ultima proză scurtă pe care a scris-o E.T.A. Hoffmann, intitulată *Des Vettters Eckfenster* [*Fereastra din colț a vărului meu*], ne dă o imagine asupra modului în care persoana particulară privește lumea. A fost scrisă cu cincisprezece ani înainte de povestirea lui Poe și este, probabil, una din cele mai timpurii încercări de a reda scena străzii într-un oraș mare. Deosebirile dintre cele două texte merită să fie reținute. Naratorul lui Poe își are postul de observație în spatele unui geam de cafenea, în vreme ce vărul își petrece viața în casă. Observatorul lui Poe se lasă fascinat de o scenă care, în cele din urmă, îl ademenește afară, în vârtejul mulțimii. Vărul lui Hoffmann este paralizat, stă nemișcat și se uită pe fereastra din colțul casei; nu ar putea să urmeze mulțimea nici dacă s-ar afla în mijlocul ei. Atitudinea sa față de mulțime este mai curînd una de superioritate, inspirată de postul său de observație dindărătul ferestrei de la etajul unei clădiri. De aici, de sus, contemplă mulțimea; este zi de tîrg și toți se simt în elementul lor. Cu ajutorul binoclului se oprește la alegere asupra unor mici scene de gen. Folosirea acestui instrument corespunde dispoziției lui interioare. După cum spune chiar el, i-ar plăcea să-l inițieze pe vizitatorul său “în principiile artei de a privi”^{39**}. Cea din urmă constă în capacitatea de a gusta acele *tableaux vivants* – o caracteristică a perioadei Biedermeier. El le interpretează sub forma unor maxime edificatoare^{***}. Povestirea poate fi privită ca o încer-

* La Glasbrenner, omul care nu lucrează și trăiește din rente apare ca un descendent lamentabil al *citoyen*-ului. Nante nu are nici o inițiativă și nu se agită. El se aciuiază pe stradă, ceea ce bineînțeles că nu duce nicăieri, și se simte la fel de confortabil ca filistinul între cei patru pereți ai casei sale.

39. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 14: *Leben und Nachlaß*. Von Julius Eduard Hitzig, Bd. 2, 3. Aufl., Stuttgart, 1839, p. 205.

** Ceea ce duce la această mărturisire este remarcabil. Vizitatorul spune că vărul său se uită la forfota de jos numai pentru că bogăția de culori îi face plăcere și se întreabă dacă, cu timpul, spectacolul nu îl obosește. În mod asemănător și nu mult mai tîrziu, Gogol scrie despre un tîrg din Ucraina: “Erau atîția oameni pe drum, încît parcă îți luau ochii foc”. Vederea zilnică a unei mulțimi agitate constituia poate un spectacol la care ochiul trebuia mai întîi să se adapteze. Dacă pornim de la această presupunere, putem admite că, o dată ce ochii au învins această dificultate, orice ocazie de a-și verifica facultățile nou-dobîndite devine plăcută. Asta ar însemna că tehnica picturii impresioniste, prin care în tablou se acumulează un dezmăț de pete de culoare, reflectă pur și simplu experiențele cu care ochii celor ce trăiesc în orașe mari s-au obișnuit. Tabloul lui Monet, *Catedrala din Chartres*, de pildă, care este ca un furnicar construit din piatră, ar fi o ilustrare a acestei ipoteze.

*** În povestirea sa, E.T.A. Hoffmann face aprecieri edificatoare, printre altele, și la adresa orbului care își ridică privirea la cer. În ultimul vers din *Les Aveugles* [*Orbii*], Baudelaire,

care de a descrie un spectacol care se afla pe cale de dispariție. Dar este evident că datorită condițiilor din Berlin nu a putut fi un succes deplin. Dacă Hoffmann ar fi pus vreodată piciorul la Paris ori la Londra sau dacă și-ar fi îndreptat atenția asupra mulțimii în sine, nu s-ar fi mulțumit cu scena târgului; nici nu ar fi descris-o ca fiind populată în mod predominant de femei; poate ar fi reluat motivele pe care i le-a sugerat lui Poe spectacolul furnicarului de oameni, în lumina felinarelor cu gaz. De fapt, nici nu era nevoie de aceste motive pentru a pune în relief elementul sinistru pe care alți fizionomiști ai marilor orașe l-au simțit. O observație originală a lui Heine este relevantă în această privință. "L-au durut foarte des ochii", îi scrie unul dintre prietenii lui Varnhagen în 1838, "în primăvara asta. Ultima oară, mergeam cu el pe boulevard. Strălucirea, viața de care era plină această stradă, unică în felul ei, mi-a stîrnit o enormă admirație, la care, de astă dată, Heine a ținut să-mi atragă serios atenția asupra ororii de care acest centru al lumii este atins."⁴⁰

VIII

Frică, repulsie și groază sînt sentimentele pe care le trezește mulțimea marelui oraș la cei ce se opresc primii asupra ei. În ochii lui Poe ea are ceva barbar: disciplina de-abia reușește s-o țină în frîu. Mai tîrziu, James Ensor a contrapus mereu disciplina și barbaria ei; îi plăcea să pună grupuri de militari printre gloatele sale carnavalești; între cele două părți domnea o înțelegere perfectă – ca o profeție a statului totalitar, în care poliția face corp comun cu jefuitorii. Valéry, care avea un ochi foarte atent pentru complexul de simptome numit "civilizație", definește perfect unul dintre elementele sale. "Locuitorii marilor centre urbane", spune el, "recad în sălbăcie, adică într-o stare de izolare, deoarece mecanismul social le permite să uite de nevoile comunității și să piardă sentimentul legăturii între oameni, pe care altădată nevoia îl ținea treaz. Orice perfecționare a acestui mecanism elimină anumite acțiuni, moduri de a simți, aptitudini ale vieții comunitare."⁴¹ Confortul izolează. Pe de altă parte, îi apropie de mecanism pe cei ce beneficiază de el. Invenția chibritului către mijlocul secolului al XIX-lea a adus după sine un număr de inovații care au o trăsătură comună: o mișcare abruptă a minii dezlănțuie un proces în mai multe trepte. Această evoluție are loc în diverse domenii. Printre altele, în cazul telefonului, de pildă, în care ridicarea receptorului a luat locul mișcării constante de care era nevoie pentru a învîrți manivela celui vechi. Dintre nenumăratele mișcări de apăsare pe întrerupător, de inserare, de apăsare și altele, declicul aparatului fotografic a avut cele

care știa povestirea, are o variantă la reflecțiile lui Hoffmann, în care ele își pierd caracterul fals edificator: "Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?" ["De ce-și ridică ochii spre cer, sărmanii orbi?"] (I, p. 106).

40. Heinrich Heine, *Gespräche. Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen*. Gesammelt und hrsg. von Hugo Bieber, Berlin, 1926, p. 163.

41. Valéry, *Cahier B*, 1910, Paris, pp. 88-89.

mai semnificative consecințe. O atingere cu degetul era de-acum suficientă pentru a păstra un eveniment pe o perioadă de timp nelimitată. Aparatul i-a conferit clipei un fel de șoc postum. Experiențelor tactile de acest tip li s-au adăugat unele optice, așa cum le oferă pagina publicitară a unui ziar sau circulația într-un mare oraș. Deplasarea individului este condiționată de o serie de șocuri și ciocniri. La intersecții periculoase, impulsurile nervoase se succed la fel de rapid ca scînteile unei baterii. Baudelaire vorbește despre un om care se cufundă în mulțime ca într-un rezervor cu energie electrică. Mai tîrziu, cînd descrie experiența șocului, îl numește “un *caleidoscop* înzestrat cu conștiință”⁴². În vreme ce trecătorii lui Poe aruncă priviri în toate părțile fără nici un motiv, pietonii din ziua de azi sînt obligați s-o facă pentru a urmări luminile semaforului. Astfel, tehnologia a supus aparatul senzorial unui antrenament complex. A sosit ziua în care o nevoie nouă și urgentă de stimuli a fost satisfăcută de film. Într-un film, percepția în formă de șocuri are valoare de principiu formal. Procesul care determină ritmul producției pe bandă rulantă stă la baza modului de receptare propriu spectatorilor de cinema.

Marx a avut dreptate să sublinieze caracterul fluid al relației dintre momentele de muncă în cadrul muncii manuale. Această relație îi apare muncitorului din uzină, care muncește la banda rulantă, ca fiind dură și reificată. Cînd parcela de muncă intră în raza de acțiune a muncitorului, sau cînd iese din ea, este ceva arbitrar, care nu depinde de voința lui. “Întreaga producție capitalistă este caracterizată de faptul că nu muncitorul folosește condițiile de muncă, ci condițiile de muncă îl folosesc pe muncitor; dar numai mașinăria este cea care dă acestei inversări o formă tehnică concretă”⁴³, spune Marx. Atunci cînd muncesc cu mașini, muncitorii învață să-și coordoneze “propriile mișcări cu mișcările uniform constante ale unui automat”⁴⁴. Aceste cuvinte pun într-o lumină specială tipurile uniformității absurde pe care Poe o atribuie mulțimii londoneze – uniformitatea îmbrăcăminții și a comportamentului, dar și cea a mimicii. Acel zîmbet “distrat și exagerat” dă de gîndit. El este, probabil, cel bine cunoscut, la care se referă expresii de tipul *keep smiling*; în acest context funcționează ca amortizor mimetic de șoc. “Orice muncă la mașină”, continuă Marx, “presupune o dresură precoce a muncitorului.”⁴⁵ Dresura trebuie deosebită de exercițiu. Pe vremea cînd existau meșteșuguri, exercițiul era singurul care juca un rol determinant; în epoca manufacturii mai avea o funcție. Datorită exercițiului, spune Marx, “fiecare ramură de producție își găsește, prin *experiență*, forma tehnică ce i se potrivește și pe care o perfecționează *încet*, înainte s-o

42. II, p. 333.

43. Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Ungekürzte Ausg. nach der 2. Aufl. von 1872. [Ed. Karl Korsch], Bd. 1, Berlin, 1932, p. 404.

44. Marx, *loc. cit.*, p. 402.

45. Marx, *loc. cit.*, p. 402.

cristalizeze rapid, cînd a ajuns la un anumit grad de maturitate”⁴⁶. Pe de altă parte însă, aceeași manufactură produce “în fiecare meserie o categorie de muncitori așa-zis necalificați, pe care sistemul întreprinderii meșteșugărești îi exclude riguros. Cînd evoluția specializării unilaterale atinge virtuozitatea, în detrimentul capacității globale de muncă, începe astfel să transforme lipsa oricărei calificări într-o adevărată specialitate. Pe lângă ierarhie, apare și deosebirea simplă între muncitori calificați și necalificați”⁴⁷. Muncitorul necalificat este cel care are cel mai mult de suferit de pe urma dresurii impuse de mașină. Munca lui este impenetrabilă pentru experiență, iar exercițiul nu are nici o valoare în cazul ei*. Ceea ce parcurile de divertisment prezintă cu mașinuțele care se ciocnesc și cu alte distracții de acest gen nu este decît un eșantion al dresurii la care este supus muncitorul necalificat în fabrică – un eșantion care i-a ținut loc de program complet în anumite perioade; căci această artă a excentricității, în care omul din popor s-ar fi putut exersa în parcul de distracții, a înflorit în același timp cu șomajul. Textul lui Poe ne face să înțelegem adevărata relație între sălbăticiie și disciplină. Trecătorii săi se comportă ca și cum s-ar fi adaptat la mecanismele automate și nu mai pot avea nici ei decît gesturi automate. Comportamentul lor este o reacție la șocuri. “Cînd erau înghionțiți, se plecau adînc în fața celor care îi înghionteau.”

IX

Experiența șocului trăită de trecător în mijlocul mulțimii își găsește corespondentul în experiența trăită de muncitor în fața mașinii. Asta nu înseamnă că Poe știa ceva despre procesul industrial de muncă. Baudelaire, în orice caz, nu avea nici cea mai mică noțiune despre așa ceva. Era însă captivat de un proces prin care putea fi studiat îndeaproape, ca într-o oglindă, la omul fără ocupație, ansamblul de reflexe mecanice pe care mașina le declanșează la muncitor. Dacă spunem că acest proces reprezintă un joc de noroc, afirmația poate părea paradoxală. Unde am putea găsi un contrast mai evident decît cel dintre muncă și joc? Alain este foarte convingător cînd spune: “Noțiunea de joc... constă în faptul că partida următoare nu depinde de partida precedentă... Jocul de noroc nu ține seama de situația în care s-a ajuns, de nici un antecedent, de nici un avantaj care amintește de servicii trecute și, prin aceasta, se deosebește de muncă. Jocul respinge... trecutul împovărător, care este apanajul muncii”⁴⁸. Munca la care se referă Alain aici este una foarte specializată (care, probabil, ca și efortul intelectual, a păstrat anumite trăsături ale muncii

46. Marx, *loc. cit.*, p. 323.

47. Marx, *loc. cit.*, p. 336.

* Pe măsură ce se scurtează perioada de formare a muncitorilor, cea a militarilor se lungeste. Faptul că accentul se mută de pe practica producției pe cea a distrugerii face poate parte din pregătirea societății în vederea unui război total.

48. Alain [Emile Auguste Chartier], *Les Idées et les âges*, Paris, 1927, I, p. 183 (“Le jeu”).

artizanale); nu este cea a majorității muncitorilor din fabrică, oricum, nu a celor necalificați. Cei din urmă nu stau sub semnul aventurii, al mirajului de care e fascinat jucătorul. Dar stau sub cel al zădărniciiei, al vidului, al incapacității de a duce ceva la bun sfârșit, toate inerente activității unui salahor în fabrică. Gesturile cu care declanșează procesul automat al muncii se regăsesc în joc, care pretinde doar o rapidă mișcare a mîinii cînd pune miza pe masa de joc sau cînd ridică o carte. Mișcarea sacadată a mașinii corespunde așa-numitei lovituri [*coup*] la jocul de noroc. Mînuirea mașinii de către muncitor nu are legătură cu operațiunea precedentă, deoarece reprezintă repetiția ei exactă. Din cauză că orice operațiune la mașină este tot atît de etanș izolată de cea precedentă ca un *coup* în jocul de noroc față de cel care îi precedă, corvoada salahorului este, în felul său, un corespondent al corvezii jucătorului. Munca amîndurora este la fel de lipsită de conținut.

Există o litografie a lui Senefelder, care reprezintă un club de jucători. Nici unul dintre ei nu urmărește jocul așa cum ar fi firesc. Fiecare este dominat de o emoție: unul își manifestă bucuria nestăpînită; altul neîncrederea față de partener; altul o surdă disperare; al patrulea agresivitate; un altul dă semne că ar vrea să se sinucidă. Aceste moduri diverse de comportament au o trăsătură comună ascunsă: personajele demonstrează cum mecanismul căruia i se încredințează jucătorii pune stăpînire pe trupul și pe sufletul lor, încît, pînă și în sfera lor privată, indiferent de intensitatea emoțiilor lor personale, nu sînt capabili decît de o acțiune reflexă. Se comportă ca trecătorii din textul lui Poe. Își trăiesc existența ca niște automate, asemenea personajelor fictive ale lui Bergson care și-au pierdut complet memoria.

Baudelaire nu pare să fi fost un adept al jocului de noroc, deși a avut numai cuvinte de simpatie, chiar de omagiu pentru cei căzuți în patima lui⁴⁹. Tema pe care o prezintă în poemul său nocturn *Le Jeu* îi slujește pentru a defini lumea modernă. Descrierea jocului nu este decît un aspect al temei generale. Figura jucătorului devine la Baudelaire complementul modern al imaginii mai vechi a duelistului; ambii sînt, pentru el, figuri eroice. Börne a adoptat punctul de vedere al lui Baudelaire cînd a scris: "Dacă toată energia și pasiunea... care se consumă în fiecare an în Europa la mesele de joc... s-ar aduna la un loc, ar fi suficiente pentru a construi un popor și o istorie romană. Dar tocmai pentru că fiecare om s-a născut roman, societatea burgheză încearcă să-l deromanizeze și de aceea s-au introdus jocurile de noroc și de societate, romanele, operele italienești și jurnalele de modă"⁵⁰. Jocul de noroc s-a răspîndit în rîndurile burgheziei numai în secolul al XIX-lea; în cel de-al XVIII-lea era încă apanajul aristocrației. Jocurile de noroc au fost răspîndite de armatele napoleoniene și au devenit acel "spectacol al vieții mondene și al miilor de existențe dezordonate petrecute în

49. Cf. I, p. 456 și II, p. 630.

50. Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften*. Neue vollständige Ausg. Bd. 3, Hamburg, Frankfurt a. M., 1862, pp. 38-39.

subteranele marelui oraș”⁵¹ – un spectacol pe care Baudelaire îl considera o formă modernă de eroism.

Dacă privim jocul de noroc dintr-o perspectivă mai curînd psihologică decît tehnică, concepția lui Baudelaire devine și mai semnificativă. Este limpede că intenția jucătorului este să cîștige. Totuși, aspirația lui de a cîștiga și de a face bani nu poate fi numită dorință în sensul propriu al cuvîntului. Poate fi motivat interior de lăcomie sau de o hotărîre sumbră. Oricum, este într-o stare de spirit în care experiența nu îi folosește prea mult*. O dorință este însă un tip de experiență. “De ceea ce îți dorești la tinerețe, ai parte la bătrînețe”, spune Goethe. Cu cît mai devreme ai în viață o dorință, cu atît ai mai multe șanse să se îndeplinească. Cu cît o dorință se întinde mai mult în trecut, cu atît mai mare este speranța împlinirii ei. Dar experiența este cea care te poartă înapoi în timp, care umple și articulează timpul. Astfel că o dorință împlinită este încununarea experienței. În simbolismul popular distanța în spațiu ia locul distanței în timp; de aceea, steaua căzătoare, care străbate întinderea infinită a spațiului, a devenit simbolul unei dorințe care se împlinește. Bila de fildeș care se rostogolește în următorul compartiment, cartea următoare din teancul de cărți sînt antiteza reală a stelei căzătoare. Perioada de timp cuprinsă de clipa în care lumina stelei căzătoare strălucește pentru om este de tipul celei descrise de Joubert, cu rigoarea lui obișnuită: “Timpul există și în eternitate; dar nu este timpul pămîntean, lumesc, ci al universului... Acest timp nu distruge, ci doar desăvîrșește”⁵². Este opusul timpului infernal al celor care n-au dus la bun sfîrșit nimic din ceea ce au început. Proasta reputație a jocului de noroc se întemeiază pe faptul că jucătorul însuși își pătează mîinile cu jocul. (Un client incorigibil al jocului de loto nu este la fel de disprețuit ca jucătorul propriu-zis.)

Acest “a reîncepe mereu de la zero” este principiul normativ al jocului (ca și al muncii salariate). Textul lui Baudelaire în care secundarul apare ca partener al jucătorului trebuie deci înțeles în sens literal:

“*Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c’est la loi!*”⁵³

51. II, p. 135.

* Jocul de noroc privează ordinele experienței de orice putere. Poate pentru că au această presimțire obscură, “referirea vulgară la experiență” este ceva curent printre jucători. Un jucător spune “numărul meu” în același mod în care omul de viață spune “tipul meu”. Aceasta era atitudinea predominantă către sfîrșitul perioadei Second Empire. “Pe bulevarde era obiceiul să se atribuie totul șanseii” (Gustave Rageot, *Qu’est-ce qu’un événement?*, în “Le temps”, 16 april 1939). Acest mod de a gîndi dezvoltă gustul pentru pariu. El dă evenimentelor o valoare de șoc, detașîndu-le de contextul experienței. Pentru burghezie, chiar și evenimentele politice luau forma unor hazarduri la masa de joc.

52. Joseph Joubert, *Pensées*, Paris, 1882, II, p. 162.

53. I, p. 94. “*Adu-ți aminte: timpul ce tot mai lacom joacă / Nemăsluind, cîștigă oricînd! e scris așa.*” (trad. Șerban Bascovici).

Altă dată însuși Satan⁵⁴ ia locul secundarului. “Golul taciturn” din *Le Jeu*, în care sînt trimiși cei care au căzut în patima jocului, face parte din împărăția lui:

“Voilà le noir tableau qu’en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l’antre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,

Enviant de ces gens la passion tenace”⁵⁵.

Baudelaire nu participă la joc. Stă în colțul său, la fel de nefericit ca și cei ce joacă. Este, ca și ei, un om înșelat în experiența lui – un om modern. Dar el refuză stupefiantul cu care jucătorii încearcă să-și anestezieze conștiința care a făcut din ei prada secundarului*.

“Et mon cœur s’effraya d’envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l’abîme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l’enfer au néant!”⁵⁶

În această ultimă strofă Baudelaire prezintă nerăbdarea ca substrat al patimii de a juca. Nerăbdarea în forma ei cea mai pură este chiar o componentă a naturii baudelaireene. Pornirile lui violente aveau aceeași forță expresivă pe care Giotto o conferă *Iracundiei* de la Padova.

54. I, pp. 455–459.

55. I, p. 110. “Era tabloul negru ce-n visul meu nocturn / Se desfăcea, sub văzul puternic, înainte, / Eu însumi stînd alături, în golul taciturn, / În coate, mut și rece, dar pizmuind fierbinte // Adîncă-mpătimire și neclintirea ei” (trad. G. Georgescu).

* Efectul narcotic despre care este vorba aici este însoțit de specificări temporale, ca și maladia pe care se presupune că o alină. Timpul este urzeala din care se țese și fantasmagoria jocului. În *Les Faucheurs de nuit*, Gourdon scrie: “Pretind că mania pentru joc este cea mai nobilă dintre pasiuni, căci le include pe toate celelalte. O serie de lovituri norocoase îmi fac mai multă plăcere decît poate avea în ani de zile un om care nu joacă... De credeți că aurul care mi se cuvine reprezintă pentru mine numai un cîștig, vă înșelați. El reprezintă pentru mine toate plăcerile pe care mi le procură și de care mă bucur din toată inima. Vin mult prea repede pentru a-mi provoca lehamite și sînt prea variate ca să mă plictisească. Trăiesc o sută de vieți în una. Iar de călătorit, călătoresc ca o scînteie electrică... Sînt zgîrcit și-mi păstrez banii pentru jocuri de noroc, deoarece cunosc prea bine valoarea timpului pentru a dispune de el așa cum fac alții. O anumită plăcere pe care mi-aș permite-o m-ar lipsi de o mie de alte plăceri... Pe acele plăceri le am în minte și altele nici nu-mi doresc” (Edouard Gourdon, *Les Faucheurs de nuit. Joueurs et Joueuses*, Paris, 1860, pp. 14–15). În minunatele sale note la *Le Jardin d’Épicure* [Grădina lui Epicur], Anatole France prezintă o concepție asemănătoare.

56. I, p. 110. “Și-n fața pizmei, groaza mi se păru firească / Văzînd sărmanii oameni, în zelul lor cupid, / Sătui de propriul sînge, luptînd ca să găsească / Durerea-n loc de moarte, gheena-n loc de vid” (trad. G. Georgescu).

După Bergson, reprezentarea duratei este aceea care eliberează sufletul omului de obsesia timpului. Proust îi împărtășește convingerea și de aici au decurs strădaniile sale de o viață de a aduce la lumină un trecut saturat de reminiscențele de care a fost pătruns în inconștient. Proust era un cititor neobosit al *Florilor răului*, de care se ținea apropiat în spirit. Oricine este familiarizat cu Baudelaire regăsește în el experiența proustiană. "Timpul", spune el, "se disociază în mod straniu la Baudelaire; în realitate este compus din foarte puține zile, dar sînt zile semnificative. Așa înțelegem de ce expresii cum ar fi «într-o seară» apar atît de des în opera sa."⁵⁷ Ele sînt zilele unui timp care desăvîrșește, ca să-l parafrăzăm pe Joubert. Sînt zile memorabile, nemarcate de nici o experiență trăită. Nu sînt legate de alte zile, ci ies în evidență înăuntrul timpului. Substanța lor a fost definită de Baudelaire cu ajutorul termenului de *correspondances* [corespondențe], care stă nemijlocit alături de cel de "frumusețe modernă".

Deoarece lasă deoparte literatura erudită despre corespondențe (care sînt ideea comună a tuturor mysticilor și pe care Baudelaire le-a întîlnit în scrierile lui Fourier), Proust nu se oprește asupra variațiilor lor artistice, căror sinestezia le conferă conținut. Esențial este că aceste corespondențe înregistrează un concept al experienței ce include elemente cultice. Numai după ce și-a apropiat aceste elemente, a putut Baudelaire să aprofundeze întreaga semnificație a prăbușirii la care a fost martor în calitatea lui de om modern. Numai astfel a fost în stare să recunoască provocarea pe care o reprezenta pentru el singur și pe care a încorporat-o în *Les Fleurs du mal*. Dacă există într-adevăr o arhitectură secretă a acestei cărți – și s-a speculat mult pe această temă –, grupul de poeme cu care se deschide ar putea fi consacrate unui trecut pierdut pentru totdeauna. El include două poeme care au același motiv. Primul, intitulat *Correspondances*, începe cu următoarele versuri:

"La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent"⁵⁸.

57. Proust, *À propos de Baudelaire*, în "Nouvelle revue française", t. 16, 1er juin 1921, p. 652.

58. I, p. 23. "Natura e un templu ai cărui stlpi trăiesc / Și scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceață; / Prin codri de simboluri petrece omu-n viață / Și toate-l cercetează c-un ochi prietenesc. // Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare / Într-un acord în care mari taine se ascund, / Ca noaptea sau lumina, adînc, fără hotare, / Parfum, culoare, sunet se-ngîna și-și răspund" (trad. Al. Philippide).

Pentru a defini ce înțelegea Baudelaire prin “correspondances”, am putea vorbi despre o experiență care încearcă să se stabilească fără crize. Așa ceva nu este posibil decît în sfera cultului. Dacă iese din această sferă, se prezintă ca “frumosul”. În frumos, valoarea de cult se manifestă ca valoare de artă*.

“Correspondances” sînt datele memorabilului – nu date istorice, ci date ale preistoriei. Ceea ce face ca o zi festivă să fie semnificativă și măreață este întîlnirea cu o “viață anterioară”, după cum reiese și din sonetul baudelaireian *La Vie antérieure [În altă viață]*. Imaginile peșterilor și ale vegetației, ale norilor și ale valurilor, care sînt evocate la început, se nasc din aburii calzi ai lacrimilor, ai lacrimilor de nostalgie: “Hoinarul care contemplă întinderile încețoșate de un vîl de doliu simte cum i se umplu ochii de *hysterical tears*”⁵⁹, scrie Baudelaire în recenzie la poeziile lui Marceline Desbordes-Valmore. Aici nu apar corespondențe simultane, așa cum au fost cultivate de simboliztii mai tîrziu. În cele cultivate de Baudelaire, se aude murmurul trecutului și experiența lor canonică își are locul într-o viață anterioară:

* Frumosul poate fi definit în două moduri: prin relația sa față de istorie și prin cea față de natură. În ambele relații se manifestă aparența, elementul problematic al frumosului. (Să amintim pe scurt de prima relație. Conform existenței sale *istorice*, frumosul sună adunarea pentru cei care l-au admirat înainte. Emoția în fața frumuseții este un *ad plures ire* [a merge către mai mulți], cum numeau romanii moartea. Potrivit acestei definiții, aparența frumuseții înseamnă că realitatea admirată nu se găsește în operă. Această admirație adună în ea ceea ce generațiile dinainte au admirat în operă. Cuvintele lui Goethe exprimă concluzia finală a înțelepciunii: “Tot ceea ce a avut un efect puternic scapă, de fapt, oricărei judecăți.”) Frumusețea poate fi definită în relația ei cu *natura* drept ceea ce “rămîne constant cu sine însuși numai sub acoperămintul unui vîl”. (Cf. *Neue deutsche Beiträge*, hrsg. v. Hugo von Hofmannsthal, München, 1925, II, 2, p. 161, i.e. Benjamin, *Goethes Wahlverwandschaften*.) Corespondențele ne spun ce înseamnă acest vîl. Îl putem numi, cu o abreviere destul de îndrăzneață, “aspectul reproductibil” al operei de artă. Corespondențele reprezintă instanța în fața căreia obiectul de artă se descoperă ca o realitate ce se reproduce fidel și care, de aceea, este integral aporetică. Dacă am încerca să redăm această aporie cu ajutorul limbajului, am defini frumusețea ca obiect al experienței în ordinea asemănării. Definiția ar coincide probabil cu formularea lui Valéry: “Frumusețea poate avea nevoie de imitația servilă a ceea ce este indefinibil în lucruri” (Valéry, *Autres Rhumbs*, Paris, 1934, p. 167). Dacă Proust se întoarce la acest subiect (care apare în opera sa ca timp regăsit) cu atîta plăcere, nu se poate spune că divulgă un secret. Faptul că pune în centrul reflecțiilor lui, în repetate rînduri și cu multă volubilitate, noțiunea de artă drept copie, noțiunea de frumusețe – pe scurt, aspectul ermetic al artei –, este mai curînd una din trăsăturile deconcertante ale tehnicii sale. Vorbește despre originea și intențiile operei sale cu o ușurință și o urbanitate ce s-ar potrivi unui amator rafinat. Acest lucru își are corespondentul la Bergson. Următorul fragment, în care filosoful face aluzie la o realitate la care nu ar ajunge, de una singură, intuirea actuală a unui curent de devenire neîntreruptă, ne amintește de Proust: “Speculația pură n-ar fi singura care beneficiază de această viziune a devenirii universale. Putem s-o lăsăm să pătrundă în viața noastră zilnică și să ne procurăm din filosofie, prin intermediul ei, satisfacții anologice celor pe care le oferă arta, dar mai frecvente, mai continue și mai ușor accesibile muritorilor de rînd” (Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, 1934, p. 198). Bergson întrevăde în depărtare ceea ce Valéry consideră, cu o capacitate de înțelegere goetheană, ca pe un “aici” în care inaccesibilul devine eveniment.

“Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d’une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C’est là que j’ai vécu”⁶⁰.

În faptul că Proust vrea să restaureze trecutul între limitele existenței pă-mîntene, în vreme ce Baudelaire le transcende, este un semn că, la cel din urmă, forțele adverse se fac simțite de la început și sînt incomparabil mai puternice. Probabil că nicăieri nu se apropie mai mult de perfecțiune decît atunci cînd pare resemnat și copleșit de ele. *Recueillement* [Înseninare] prezintă alegoria anilor trecuți pe fundalul unui cer jos:

“... vois se pencher les défunes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées”⁶¹.

În aceste versuri Baudelaire se mulțumește să aducă un omagiu imemorabilului care i s-a refuzat, evocîndu-l sub forma “straielor îmbătrînite”. În ultimul volum, Proust se întoarce la experiența în care l-a cufundat gustul madlenei – la anii ce-i apar pe balcon ca niște surori iubitoare ale celor petrecuți la Combray. “La Baudelaire... aceste reminiscențe sînt și mai numeroase. Este evident că nu întîmplarea le provoacă și de aceea sînt, pentru mine, decisive. Poetul însuși, cu multă grijă și cu nonșalanță, vrea să caute, în mirosul unei femei, de pildă, în mireasma părului sau a sînilor ei, analogiile inspiratoare care îi evocă azurul cerului vast și boltit și un port plin de flăcări și catarge.”⁶² Aceste cuvinte sînt un moto și o mărturisire pentru opera lui Proust, care se raportează la cea a lui Baudelaire, ce a adunat zilele memorabile pentru a face din ele un an spiritual.

Dar, *Les Fleurs du mal* nu ar mai fi ceea ce sînt, dacă aceasta ar fi singura lor reușită. Volumul este unic deoarece obține din ineficacitatea acestei consolări, din eșecul acestei fervori, din insuccesul acestui efort poeme care nu sînt cu nimic mai prejos decît cele în care corespondențele își sărbătoresc triumful. *Spleen et idéal* [*Spleen și ideal*] este primul din ciclurile din *Les Fleurs du mal*. Idealul dă putere amintirii; *spleen*-ul dezlănțuie nenumărate trupe ale secundelor împotriva ei. Este stăpînul lor, așa cum diavolul este stăpînul muștelor. Într-unul din poemele ce stă sub semnul *spleen*-ului, *Le Goût du néant* [*Dor de neant*], unul din versuri

60. I, p. 30. “Fringeau în ele cerul mari valuri azurii / Și muzica lor gravă se-amesteca în zare / În chip solemn și mistic c-un asfințit de soare / Ce-și oglindea în mine culorile tirzii. // ... mi-am dus acolo viața” (Al. Philippide).

61. I, p. 192. “Privește cum anii morți se pleacă / În straiie-mbătrînite, pe-al cerului pridvor” (trad. Barbu Nemțeanu).

62. Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. 8, *Le Temps retrouvé*, Paris, II, pp. 82-83.

“Le printemps adorable a perdu son odeur!”⁶³

redă cu o extremă discreție o situație extremă, ceea ce îi conferă un caracter inconfundabil. Cuvîntul “pierit” exprimă prăbușirea interioară a unei experiențe care îi era cîndva familiară. Mirosul este refugiul inaccesibil al memoriei involuntare. Este puțin probabil ca imaginea olfactivă să se asocieze cu imaginea vizuală; dintre toate impresiile senzoriale, nu se va asocia decît tot cu mirosul. Dacă recunoașterea unui miros este singura dintre toate amintirile care are privilegiul de a consola, este poate pentru că anesteziază profund conștiința trecerii timpului. Prin evocarea unui alt miros, mirosul prezent face ca anii să dispară. Din versul lui Baudelaire se degajă astfel o tristețe infinită. Pentru cineva care nu mai poate avea o experiență nu există consolare. Dar tocmai această neputință este esența miniei. Un om mînios nu vrea să asculte pe nimeni; prototipul său, Timon, este furios, în mod diferențiat, pe toți oamenii; nu mai este în stare să deosebească între prieteni devotați și dușmani de moarte. D’Aurevilly a dat dovadă de o înțelegere subtilă cînd a recunoscut această componentă a firii lui Baudelaire și l-a numit “un Timon înzestrat cu geniul lui Arhiloh”⁶⁴. Furia măsoară cu crizele sale ticăitul secundelor cărora melancolicul le este sclav.

“Et le Temps m’engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur.”⁶⁵

Aceste versuri urmează imediat după cele citate mai înainte. În starea de *spleen* timpul se reifică; minutele îl acoperă pe om ca o nea. Acest timp este un timp în afara istoriei, la fel ca memoria involuntară. Dar, în stare de *spleen*, percepția timpului este de o acuitate supranaturală; în fiecare secundă conștiința este gata să intercepteze șocul pe care i-l provoacă*.

63. I, p. 89. “Mireasma primăverii slăvite a pierit!” (trad. Șerban Bascovici).

64. J.A. Barbey d’Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes (XIXe siècle)*, 3e partie: *Les Poètes*, Paris, 1862, p. 381.

65 I, p. 89. “Și Timpul mă înghite minută cu minută, / Cum troienește neaua un trup înțepenit” (trad. Șerban Bascovici).

* În misticul *Dialog dintre Monos și Una*, Poe a transpus pe planul duratei, ca să spunem așa, scurgerea vidă a timpului, cu care se confruntă omul în stare de “spleen” și pare că e fericit de faptul că a scăpat de spaimile pe care i le provoca. Este un al “șaselea simț”, cu care este înzestrat mortul și care îl face să resimtă scurgerea vidă a timpului ca pe o armonie, pe care ticăitul secundarului o poate tulbura foarte ușor. “Aveam impresia că în creierul meu pătrunsese *acel ceva* pe care nu aveam cum să-l comunic unei inteligențe omenești nici măcar în termeni neclari. Să-i spunem o vibrație de pendul mental. Era personificarea morală a ideii omenești abstracte de *Timp*. Și ciclul corpurilor cerești era reglat în acord absolut cu această mișcare – sau cu una analoagă. Cu ajutorul ei, măsuram inexactitățile pendulului de pe șemineu și ale ceasurilor celor prezenți. Ticăitul lor îmi răsuna, sonor, în urechi. Cea mai mărunță deviere de la măsura justă... mă afecta exact la fel cum încălcările adevărului abstract îmi afectau simțul moral.” (Poe, *loc. cit.*, pp. 336-337.)

Chiar dacă măsurarea timpului presupune împărțirea duratei în părți omogene, nu poate renunța la menținerea unor fragmente eterogene, de o valoare superioară. Calendarul, atribuind zilelor de sărbătoare un rol comemorativ, a reușit să combine recunoașterea calității cu măsurarea cantității. Omul care nu mai are experiențe se simte exclus din calendar. Locuitorul unui mare oraș are acest sentiment duminică; Baudelaire îl are, *avant la lettre*, într-unul din poemele din *Spleen*:

“Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrément”⁶⁶.

Clopotele, care făceau cândva parte din sărbători, au fost scoase, ca și oamenii, din calendare. Sînt ca bietele suflete ce rătăcesc în afara istoriei. În vreme ce, în *Spleen* și *La Vie antérieure*, Baudelaire ține în mîini fragmente neomogene de existență istorică autentică, Bergson este mult mai străin de istorie în concepția sa despre “durată”. “Bergson, metafizicianul, suprimă moartea.”⁶⁷ Pentru că a eliminat moartea, durata bergsoniană se izolează de ordinea istorică (și preistorică). Prin aceasta se elimină și ideea de *acțiune*. “Bunul-simț” pe care îl glorifică “omul practic” i-a fost naș⁶⁸. “Durata” din care a fost extirpată moartea este fără sfîrșit, în sensul prost al cuvîntului, asemenea unei volute ornamentale. Tradiția nu își găsește loc în ea*. Ea este rezumatul tuturor trăirilor [*Erlebnis*], care se împăunează cu hainele de împrumut ale experienței. *Spleen*-ul, pe de altă parte, dezvăluie trăirea în toată goliciunea sa. Spre oroarea sa, melancolicul vede cum pămîntul se întoarce la starea strict naturală. Nici un suflu de preistorie nu îl mai învăluie. Nici o aură. Astfel apare pămîntul în versurile din *Le Goût du néant* care urmează celor pe care le-am citat.

“Je contemple d’en haut le globe en sa rondeur,
Et je n’y cherche plus l’abri d’une cahute.”⁶⁹

66. I, p. 88. “Deodată, minioase, prind clopote să sară / Și către cer s-aruncă și urlă-ngrozitoare / Ca niște duhuri fără stăpîn și fără țară / Care scîncesc întruna cu încăpăținare” (trad. Al. Philippide).

67. Max Horkheimer, *Zu Bergsons Metaphysik der Zeit*, în “Zeitschrift für Sozialforschung”, 3, 1934, p. 332.

68. Cf. Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, 1933, pp. 166-167.

* La Proust, declinul experienței se manifestă prin triumful neîntrerupt al intenției sale finale. Nu există un mod mai abil decît cel incidental, unul mai loial decît cel constant în care îi amintește cititorului că salvarea este problema lui personală.

69. I, p. 89. “Privesc de sus pămîntul de zare rotunjit, / Și nu mai văd colibă în calea mea pierdută!” (trad. Ș. Bascovici).

Dacă înțelegem prin aura unui obiect oferit intuiției ansamblul de imagini ce izvorăsc din memoria involuntară și tind să se grupeze în jurul său, aura corespunde, într-un astfel de obiect, intuiției experienței care se acumulează, prin exercițiu, într-un obiect de uz. Procedeele întemeiate pe folosirea aparatului de fotografiat și pe alte invenții de acest gen, introduse mai târziu, extind sfera memoriei voluntare; datorită lor, o întâmplare poate fi oricând fixată în imagini vizuale și sonore. Astfel, ele reprezintă achiziții esențiale pentru o societate în care exercițiul își pierde tot mai mult locul. Pentru Baudelaire, dagherotipul era “un artificiu lipsit de demnitate”, care “izbește” publicul, îl “surprinde și îl stupefiază”⁷⁰. Probabil că simțea relația de care am vorbit, chiar dacă n-o înțelegea. Străduința sa de a găsi un loc modernului și de a-i acorda o funcție specifică, mai ales în artă, i-a determinat și atitudinea față de fotografie. De câte ori o resimțea ca pe o amenințare, o punea în seama “unor progrese prost înțelese”⁷¹ despre care, ce-i drept, admitea că erau favorizate de “prostia” marii mase: “Aceste mase idolatre pretindeau un ideal care să fie conform aspirațiilor și naturii lor... Un Dumnezeu însetat de răzbunare, al cărui profet a fost Daguerre, le-a îndeplinit rugăciunile”⁷². Cu toate acestea, Baudelaire a încercat să adopte un punct de vedere mai conciliant. El admite că fotografia este liberă să-și aroge lucrurile trecătoare, “îmbogățind rapid albumul călătorului”, “conferind ochilor o precizie pe care memoria n-o are”, cu condiția să respecte “domeniul impalpabilului și al imaginarului”, pe cel al artei, pe cel care “are valoare numai pentru că omul și-a pus tot sufletul în el”⁷³. Judecata este departe de a fi solomonică. Această disponibilitate constantă, care caracterizează amintirea voluntară, discursivă și care este favorizată de tehnicile de reproducere, restrânge câmpul imaginației. Ea poate fi definită ca o capacitate de a exprima dorințe de un tip special, dorințe a căror împlinire poate fi gândită drept “ceva frumos”. Valéry a pus condiția acestei împliniri: “Recunoaștem o operă de artă prin faptul că nici o idee pe care ne-o inspiră, nici un mod de comportament pe care ni-l sugerează nu o pot epuiza sau anula. Oricât am mirosi o floare a cărei mireasmă ne place, ne este imposibil să scăpăm de mireasma care ne-a trezit simțurile; nici o amintire, nici un gând, nici un comportament nu pot să-i anuleze efectul sau să ne dezlege de puterea pe care o exercită asupra noastră. Cel care și-a propus să creeze o operă de artă urmărește același efect”⁷⁴. Potrivit acestei viziuni, tabloul la care ne uităm reflectă acel lucru de care ochiul nostru nu se satură niciodată. Ceea ce conține și ceea ce ne împlinește dorința originară este totuna cu ceea ce

70. II, p. 197.

71. II, p. 224.

72. II, pp. 222-223.

73. II, p. 224.

74. Valéry, *Avant-propos. Encyclopédie française*. Vol. 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine*, I, Paris, 1935, fasc. 16.04. – 5/6.

hrănește în permanență acea dorință. Deosebirea dintre pictură și fotografie este, așadar, clară, ca și motivul pentru care nu poate exista un principiu cuprinzător de “creație” care să se aplice în cazul amîndurora; în fața unui tablou ochii nu se satură niciodată, în vreme ce fotografia corespunde mai curînd mîncării ce ne potolește foamea și apei ce ne potolește setea.

Criza reproducerii operei artistice care se manifestă astfel poate fi privită ca parte integrantă a unei crize a percepției înseși. Ceea ce împiedică pofta noastră de frumos de a fi vreodată satisfăcută este imaginea unei alte lumi, anterioare, despre care Baudelaire spune că este încețoșată de lacrimi de nostalgie. Dacă poetul visează că în alte timpuri o femeie i-a fost soră sau soție, această declarație este tributul pe care frumusețea ca atare este îndreptățită să-l revendice. În măsura în care arta năzuiește la frumos și, indiferent cît de modest, “il reproduce”, trebuie să-l facă să apară din adîncurile timpului (așa cum face Faust cu Elena)*. Aceasta nu se întîmplă în reproducerea tehnică. (Frumosul nu ocupă nici un loc în cadrul său.) Cînd Proust constată insuficiența, lipsa de profunzime a imaginilor venețiene pe care i le prezintă memoria voluntară, cuvîntul “instantaneu” este cel care îi vine în minte și care este suficient pentru a face din Veneția “ceva la fel de plicticos ca o expoziție de fotografii”⁷⁵. Dacă privim aura ca trăsătură distinctivă a imaginilor care răsar din memoria involuntară, atunci fotografia joacă un rol esențial în fenomenul numit “declinul aurei”. Ceea ce putea părea inuman sau chiar, am putea spune, ucigător, în cazul dagherotipului, era faptul că te obliga să privești (îndelung) un aparat, care înregistrează imaginea omului, fără a-i întoarce însă privirea. Căci nu există privire care să nu aștepte un răspuns de la ființa căreia i se adresează. Cînd această așteptare se realizează (în gînd, printr-un efort voluntar de atenție sau printr-o privire în sensul strict al termenului), experiența aurei își atinge deplinătatea. “Perceptibilitatea”, spune Novalis, este “un tip de atenție”⁷⁶. Perceptibilitatea la care se referă nu este alta decît cea a aurei. Experiența aurei se sprijină, așadar, pe transferul unei forme de reacții, curentă în societatea omenească, la nivelul raporturilor între neînsuflețit – sau natură – și om. Cînd sîntem – sau ne credem – priviți, ridicăm ochii. Cînd simți aura unui lucru, îl investești cu capacitatea de a ridica ochii**. Această

* Momentul unui astfel de succes este el însuși marcat drept ceva unic. Pe el se sprijină structura operei lui Proust. Fiecare situație în care naratorul este atins de suflul timpului pierdut devine, prin aceasta, incomparabilă și iese din succesiunea zilelor.

75. Cf. Proust, *À la recherche du temps perdu*. Vol. 8: *Le Temps retrouvé*, loc. cit., I, p. 236.

76. Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Schriften*. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn. Berlin, 1901, 2. Theil, 1. Hälfte, p. 293.

** Această investire este o sursă de poezie. De cîte ori o ființă omenească, un animal sau ceva neînsuflețit, pe care poetul i-a investit cu această putere, își ridică privirea, o îndreaptă asupra depărtărilor. Privirea naturii trezite astfel visează și il poartă pe poet pe urmele visului său. Cuvintele pot avea și ele aura lor. Karl Kraus o descrie astfel: “Cu cît privim mai îndeaproape un cuvînt, cu atît ne privește mai de departe” (Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, München, 1912, [Ausgewählte Schriften, 4.], p. 164).

capacitate corespunde descoperirilor memoriei involuntare. (De altfel, ele nu se produc decît o singură dată; ele scapă amintirii care încearcă să le asimileze. Astfel confirmă o concepție despre aură care vede în ele “apariția unică a unei realități îndepărtate”⁷⁷. Această definiție are meritul de a pune în lumină caracterul cultic al aurei. Ceea ce este în esență depărtat este inabordabil; pentru imaginea de cult este, într-adevăr, capital să fie inabordabilă.) Nu mai trebuie subliniat ce rol important are această noțiune la Proust. De altfel, el se referă adesea la teme care se apropie de teoria aurei: “Unii oameni care iubesc misterele își fac iluzii că obiectele rețin ceva din privirea care s-a oprit asupra lor”. (Probabil capacitatea de a răspunde privirii.) “Ei cred că monumentele și imaginile se prezintă numai sub un văl delicat, pe care secole de iubire și reverență din partea admiratorilor l-au ținut în jurul lor. Această himeră”, conchide Proust în mod evaziv, “s-ar transforma în realitate dacă ar raporta-o la singura realitate care este valabilă pentru individ, și anume la lumea propriilor lui sentimente.”⁷⁸ Observația lui Valéry, potrivit căreia percepția în vis este aurală, este înrudită în spirit, dar, în virtutea orientării ei obiective, are o bătaie mai lungă decît cea a lui Proust. “Cînd spun «văd cutare lucru» nu înseamnă că stabilesc o ecuație între mine și el... În vise însă există o asemenea ecuație. Lucrurile pe care le văd mă văd și ele pe mine în aceeași măsură în care le văd eu.”⁷⁹ Prin însăși natura sa, percepția onirică se aseamănă cu acele temple despre care poetul spune:

“L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers”.

Cu cît Baudelaire a devenit mai conștient de aceste lucruri, cu atît declinul aurei s-a făcut mai simțit în opera sa. Ea a luat forma unui cifru pe care îl întîlnim invariabil în *Les Fleurs du mal*, ori de cîte ori este evocată privirea ochiului omenesc. (E de la sine înțeles că Baudelaire nu a urmărit, în mod deliberat, o schemă prestabilită.) Așteptarea trezită de privirea ochiului omenesc nu se îndeplinește însă aici. Baudelaire descrie ochi despre care s-ar putea spune că au pierdut capacitatea de a privi. În schimb, au dobîndit o putere de seducție care acoperă, în mare – sau în cea mai mare – parte, nevoile instinctelor lui. Farmecul acestor ochi determină detașarea sexualității de erotism în poezia lui Baudelaire. Dacă în *Preafericita nostalgie* versurile:

“Nici o depărtare nu-ți îngreunează calea
Vii zburînd în mreaja vrăjii”

77. Cf. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, în “Zeitschrift für Sozialforschung”, 5 (1936), p. 43.

78. Proust, *Le Temps retrouvé*, loc. cit., II, p. 33.

79. Valéry, *Analecta*, loc. cit., pp. 193–194.

trec drept descrierea clasică a acelei iubiri saturate de experiența aurei, atunci puține versuri din poezia lirică reprezintă o sfidare mai mare la adresa lor decît următoarele din Baudelaire:

“Je t’adore à l’egal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t’aime d’autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues”⁸⁰.

Ochii sînt cu atît mai fascinanți cu cît absența celui ce privește este mai profundă; este însăși absența ai cărei stăpîni au devenit. În ochii care joacă rolul oglinzii, ea rămîne nediminuată. Tocmai de aceea ei nu știu nimic despre depărtări. Baudelaire introduce fixitatea lor într-o rimă ingenioasă:

“Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou des Nixes”⁸¹.

Femeile-satir și naiadele nu mai fac parte din familia ființelor omenеști. Lumea lor este o lume aparte. Este semnificativ că Baudelaire a inclus, în poezia *Correspondances*, privirea ochilor grei de depărtare ca *regard familier* [ochi prietenesc]⁸². Poetul care n-a reușit să întemeieze o familie înțelege termenul într-un sens care este plin de promisiuni și de renunțări. El însuși s-a lăsat cucerit de ochii fără privire și li se supune, fără să se lase amăgit:

“Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d’un pouvoir emprunté”⁸³.

“Prostia”, spune Baudelaire în una din publicațiile sale timpurii, “este adesea un ornament al frumuseții. Ei i se datorează ochii triști și translucizi ca mlaștina întunecată sau privirea care are inerția uleioasă a mărilor tropicale.”⁸⁴ Cînd astfel de ochi sînt plini de viață, sînt ca ai unui animal

80. I, p. 40. “Eu te slăvesc totuna cu bolta înnoptării, / O, doamnă a tăcerii, o, vas al întristării, / Și te iubesc, frumoaso, mai mult cînd îmi dispari, / Și cînd, ca o podoabă a nopților, îmi pari / Că-ndepărtezi ironic adîncile zenituri / De brațele-mi întinse spre-albastre nesfîrșituri” (trad. Șerban Bascovici).

81. I, p. 190. “Cufundă-ți ochii în privirea fixă / a satirelor și a naiadelor.”

82. Cf. I, p. 23.

83. I, p. 40. “Și ochii tăi, dughene cu lămpi fumegătoare, / Ori lampioane-aprinse-n grădini la sărbătoare / Semeți își împrumută ceva cutezător” (trad. Al. Philippide).

84. II, p. 622.

de pradă care stă la pîndă, adulmecînd prudent. (De pildă, o prostituată care cercetează chipurile trecătorilor este în același timp cu ochii în patru de frica poliției. Baudelaire a găsit acest tip de fizionomie, care corespunde unui anumit tip de viață, în nenumăratele desene cu prostituate ale lui Guys. "Ochii ei, care seamănă cu cei ai unui animal de pradă, fixează orizontul îndepărtat; în ei este aceeași neliniște, aceeași neluare-aminte indolentă... și, uneori, aceeași atenție încordată."⁸⁵) Faptul că ochiul citadinului din marele oraș este copleșit de funcția sa protectoare este evident. Simmel se referă și la un alt aspect, mai puțin cunoscut, al aceleiași fenomen. "Omul care poate să vadă, dar nu aude este... mult mai neliniștit decît cel care aude, dar nu vede. Asta... este caracteristic pentru marile orașe. În raporturile dintre locuitorii săi se pune un accent mult mai puternic pe activitatea ochilor decît pe cea a urechilor. Cauza principală sînt mijloacele de transport în comun. Înainte de apariția omnibuzelor, a trenurilor și a tramvaielor în secolul al XIX-lea, oamenii nu fuseseră niciodată obligați să se uite unii la alții minute sau chiar ore în șir, fără a schimba între ei un cuvînt."⁸⁶

Ochiul protector nu se lasă în voia visului care se pierde în depărtări. Poate găsi chiar plăcere în a devaloriza visul. Probabil că astfel trebuie înțelese următoarele fraze curioase din *Salon de 1859*, în care, după ce trece în revistă peisajele, Baudelaire mărturisește: "Mi se face dor de diorame, a căror magie fantastică și brutală mă subjugă cu o iluzie folositoare. Prefer să privesc cîteva decoruri de teatru în care îmi văd visele favorite exprimate artistic și cu o concizie tragică. Pentru că sînt false, sînt infinit mai aproape de ceea ce e adevărat, în vreme ce majoritatea pictorilor noștri peisagiști sînt niște mincinoși, tocmai pentru că nu reușesc să mintă"⁸⁷. Tîndem să acordăm mai puțină importanță "iluziei folositoare" decît "conciziei tragice". Baudelaire insistă asupra magiei depărtărilor; merge atît de departe încît judecă peisajele după normele picturii de bîlci. Vrea să vadă cum dispare farmecul depărtărilor, așa cum se întîmplă cu necesitate cînd spectatorul se apropie prea mult de perspectivă? Acest motiv apare în unul din cele mai frumoase versuri din *Les Fleurs du mal*:

"Le plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse"⁸⁸.

85. II, p. 359.

86. G[eorg] Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*. Traduit par A. Guillaïn, Paris, 1912, pp. 26-27.

87. II, p. 273.

88. I, p. 94. "Plăcerea vaporeasă va dispărea în zare / Asemenea silfidei, departe în culise."

Les Fleurs du mal este ultima operă lirică ce a exercitat o influență europeană; nici o operă ulterioară nu a depășit cadrele unui domeniu lingvistic mai mult sau mai puțin limitat. În plus, Baudelaire și-a investit aproape întreaga putere creatoare în această operă unică. Și, în sfârșit, nu se poate nega că unele dintre motivele sale, despre care s-a ocupat studiul prezent, pun sub semnul întrebării însăși posibilitatea poeziei lirice. Aceste trei elemente îl definesc pe Baudelaire din punct de vedere istoric. Ele ne arată că nu a renunțat la calea pe care și-a ales-o și nici la conștiința că are de îndeplinit o misiune. A mers atât de departe, încît și-a propus drept țel “crearea unui poncif”⁸⁹. El considera că aceasta era condiția oricărei poezii lirice în viitor; avea o părere proastă despre cei ce nu erau la înălțimea ei. “Beți supă concentrată de carne făcută din ambrozie? Mîncăți cotlete din Paros? Cît vi se oferă la casa de amanet pentru o liră?”⁹⁰ Pentru Baudelaire, poetul liric cu aureolă este ceva depășit. I-a acordat un loc de figurant într-o proză scurtă intitulată *Pierdereă aureolei*, care a văzut lumina tiparului mai tîrziu. Cînd s-a făcut prima selecție a operelor lui postume a fost respinsă ca “nepotrivită pentru publicare” și pînă în ziua de azi a fost neglijată de critici.

– Ce văd, dragul meu? Dumneata – aici! Dau peste dumneata într-un local cu faimă proastă, dumneata, care sorbi chintesențe, dumneata, care bei ambrozie? Zău că nu-mi vine să cred!

– Dragul meu, știi doar că mi-e frică de cai și de trăsură. Uite, adineauri, cînd traversam bulevardul în grabă mare și săream peste băltoace, în mijlocul haosului ăstuia mișcător, în care moartea te pîndește din toate părțile, am făcut probabil o mișcare bruscă și mi-a căzut aureola de pe cap în noroiul de pe asfalt. N-am avut curajul să mă aplec s-o iau. M-am gîndit că mă doare mai puțin dacă-mi pierd insigna decît dacă-mi rup oasele. Și mi-am zis că orice rău e spre bine. Acum pot să umblu și eu incognito, să fac prostii și să mă comport vulgar ca orice muritor de rînd. Cum mă vezi, acum sînt și eu ca dumneata și ca alții!

– Dar ar trebui s-o declari pierdută și să anunți poliția.

– Nici prin gînd nu-mi trece! Îmi place aici! Ești singurul care m-a recunoscut. Oricum, demnitatea mă plictisește. Și mă distrează ideea că vreun poet prost o s-o ridice de jos și o să se împăuneze cu ea fără nici o rușine. Nimic nu mi se pare mai frumos decît să fac pe cineva fericit, mai ales dacă pot să și rîd de el. Ia închipuie-ți-l pe X purtînd-o, sau pe Y. Ce zici, n-o să fie amuzant?”⁹¹

89. Cf. Jules Lemaitre, *Les Contemporains. Etudes et portraits littéraires*, 4e série, 14e éd., Paris, 1897, pp. 31-32.

90. II, p. 422.

91. I, pp. 483-484.

Același motiv apare și în jurnalele intime; numai sfârșitul este diferit. Poetul ridică repede aureola de jos, dar, pe urmă, este cuprins de un sentiment de neliniște la ideea că ar putea fi un semn rău^{92*}.

Omul care a scris aceste texte nu a fost un *flâneur*. Ele expun, într-o formă ironică, aceleași experiențe pe care Baudelaire le înregistrează în următoarea frază, fără nici un ornament și în treacăt: "Pierdut în această lume urîță, *îmbrîncit de mulțime*, sînt ca un om istovit, ai cărui ochi nu văd în urma lor, în adîncimea anilor, decît dezamăgiri și amărăciune și, în fața lor, nimic altceva decît o furtună care nu aduce nimic nou, nici învățăminte, nici dureri"⁹³. Dintre toate experiențele care i-au marcat viața, Baudelaire se oprește asupra faptului de a fi fost *îmbrîncit de mulțime* ca asupra celei dătătoare de măsură, inconfundabilă. A pierdut iluzia unei mulțimi cu o mișcare și cu un suflet al ei, de care era amorezat *flâneur*-ul. Pentru a nu uita ticăloșia adevăratei gloate, își închipuie ziua în care chiar femeile pierdute, exclusele, vor fi în măsură să pledeze în favoarea unei vieți ordonate, să condamne libertinajul și să nu se mai gîndească decît la bani. După ce este trădat de ultimele sale aliate, Baudelaire se întoarce împotriva mulțimii cu furia neputincioasă a celui care se luptă cu ploaia sau cu vîntul. Aceasta este natura lucrului trăit, pe care a avut pretenția să-l ridice la rangul de adevărată experiență. El descrie prețul care trebuie plătit pentru senzația de modernitate: distrugerea aurei în experiența trăită a șocului. Conivența lui Baudelaire cu această năruire l-a costat scump. Dar este legea poeziei sale, a poeziei care strălucește pe cerul Celui de al Doilea Imperiu ca "o constelație fără atmosferă"⁹⁴.

92. Cf. II, p. 634.

* Nu este imposibil ca ocazia pentru această însemnare să fi fost un șoc patogen. Modul în care se înrudește cu opera lui Baudelaire este cu atît mai semnificativ.

93. II, p. 641.

94. Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, 2. Aufl., Leipzig, 1893, vol. I, p. 164.

CENTRAL PARK

Frumusețea deosebită a atîtor începuturi de poezii baudelaireene: ieșirea la suprafață din străfundurile abisului.

George a tradus *Spleen et idéal* cu *Trübsinn und Vergeistigung* [*Melancolie și spiritualizare*] și a descoperit astfel semnificația esențială a idealului la Baudelaire.

Dacă se poate spune că la Baudelaire viața modernă este fondul de imagini dialectice, înseamnă că atitudinea lui Baudelaire față de viața modernă este asemănătoare cu cea a secolului al XVII-lea față de antichitate.

Cînd ne reprezentăm cîte norme proprii, cîte judecăți proprii și cîte tabuuri proprii a trebuit să respecte Baudelaire ca scriitor și, pe de altă parte, cît de riguros de circumscrise erau sarcinile muncii sale poetice, iese în evidență trăsătura sa eroică.

Spleen-ul ca stavilă împotriva pesimismului. Baudelaire nu este un pesimist. Nu este un pesimist, deoarece pentru el viitorul este un tabu. În asta constă deosebirea cea mai evidentă dintre el și Nietzsche. La Baudelaire nu apare nici o reflecție asupra viitorului societății burgheze, ceea ce este surprinzător dacă ținem seama de însemnările sale intime. Numai astfel ne putem da seama cît de puțin se baza pe efectul operei lui pentru a-i asigura dăinuirea și cît de monadologică este structura *Florilor răului*.

"Elogiul" sau apologia tinde să lase în umbră momentele revoluționare din decursul istoriei. Scopul său este, mai curînd, să stabilească o continuitate. Pentru el, importante sînt numai acele elemente ale operei care fac deja parte din efectul ei ulterior. Astfel pierde din vedere colții și zimții care constituie un punct de reazem pentru cel care vrea să ajungă dincolo de acest efect.

Agresiuni incoerente, false mistere, hotărîri surprinzătoare caracterizează rațiunile de stat ale Celui de al Doilea Imperiu și pe Napoleon al III-lea. Ele constituie caracteristicile fundamentale ale publicațiilor teoretice ale lui Baudelaire.

Fermentul nou care apare în *taedium vitae* și îl transformă în *spleen* este înstrăinarea de sine. Din nesfîrșitul regres al reflecției, care, în romantism, sporea în joacă libertatea de acțiune, în cercuri tot mai întinse, și o restrîngea, totodată, în cadre tot mai înguste, nu i-a mai rămas întristării

baudelaireene decît un *tête-à-tête* "sumbru și lucid" al subiectului cu sine însuși. În asta constă "gravitatea" specifică lui Baudelaire. Datorită ei scriitorul nu asimilează cu adevărat concepția catolică despre viață, care se împacă cu gravitatea alegoriei numai pe planul jocului. Aparența alegoriei nu mai este aici una mărturisită, ca în baroc.

Spleen-ul este sentimentul care corespunde în permanență catastrofei.

Cursul istoriei, așa cum este reprezentat de noțiunea de catastrofă, nu îl poate solicita pe gînditor mai mult decît caleidoscopul din mîna unui copil, în care orice ordine se surpă pentru a forma o nouă ordine. Imaginea are o îndreptățire temeinică. Noțiunile conducătorilor au fost întotdeauna oglinzile datorită cărora s-a realizat imaginea unei "ordini". - Caleidoscopul trebuie spart.

La Baudelaire, stelele reprezintă o imagine încifrată a mării. Ele sînt marea masă a mereu-identicii-cu-sine.

Jugendstil-ul reprezintă a doua încercare a artei de a se confrunta cu tehnica. Cea dintîi a fost realismul. Problema lui s-a pus în conștiința artiștilor care erau neliniștiți de noile procedee ale tehnicii reproducerii. (Loc! eventual privitoare la hîrtia pe care se executau reproduceri) În *Jugendstil*, problema ca atare fusese deja reprimată. Acest nou stil nu se mai considera amenințat de concurența tehnicii. Cu atît mai cuprinzătoare și mai agresivă era critica la adresa tehnicii, pe care o cuprindea în el. De fapt, *Jugendstil*-ul este interesat să sisteze evoluția tehnicii. Recursul lui la motivul tehnic decurge din încercarea...

Spleen-ul așază secole între clipa prezentă și cea de abia trăită. El este acela care produce, neobosit, "antichitate".

Baudelaire nu a împărtășit idealismul umanitar al unui Victor Hugo sau al unui Lamartine și nici sentimentalismul unui Musset. Nu îi plăcea să trăiască în vremea sa, ca lui Gautier, și nici să-i fie necredincios, ca lui Leconte de Lisle. Nu i-a fost dat să-și găsească un refugiu în pietate, ca Verlaine, sau să sporească puterea tinerească a elanului liric prin trădarea vîrstei mature, ca Rimbaud. Pe cît de bogat în informații este scriitorul în arta sa, pe atît este de neajutorat în modul lui de a se eschiva în fața epocii sale. A fost atacat pînă și de "modernitatea" de a cărei descoperire era atît de mîndru. Cei care dețineau puterea în "Second Empire" nu semănau cu modelele clasei burgheze înfățișate de Balzac. Iar "modernitatea" a devenit, în cele din urmă, un rol pe care, poate, nu îl mai juca decît Baudelaire. Un rol tragic în care diletantul, care l-a preluat în lipsa altor forțe, a fost adesea o figură comică, asemenea eroilor pe care mîna lui Daumier i-a redat într-un mod desăvîrșit, foarte admirat de Baudelaire. Baudelaire era, fără îndoială,

conștient de toate acestea. Excentricitățile în care se complăcea erau felul său de a o arăta. Desigur, nu a fost un mîntuitor, un martir sau un erou. Dar avea ceva din natura mimului, care trebuie să joace rolul "scriitorului" în fața unor spectatori și a unei societăți care nu mai aveau nevoie de scriitorul autentic și care îi acordau doar libertatea de acțiune a unui mim.

Nevroza produce articolul de larg consum în economia psihicului, unde ia forma ideii fixe. Cea din urmă apare în configurația nevroticului ca mereu aceeași, în nenumărate exemplare. Iar în cazul lui Blanqui este invers, ideea veșnicei reîntoarceri ia forma unei idei fixe.

Ideea eternei reîntoarceri transformă evenimentul istoric însuși în articol de larg consum. Ea poartă însă și în alte privințe – s-ar putea spune: pe reversul ei – urma împrejurărilor economice cărora le datorează brusca ei actualitate. Aceasta apare în clipa în care condițiile de trai sînt tot mai nesigure datorită succesiunii rapide de crize. Ideea eternei reîntoarceri devine tot mai atractivă, deoarece nu se mai poate conta, pe termene mai scurte decît cele puse la dispoziție de eternitate, pe reîntoarcerea unor condiții sigure. Reîntoarcerea constelațiilor zilnice a devenit din ce în ce mai rară și astfel s-a născut presentimentul difuz că oamenii vor trebui să se mulțumească cu constelațiile cosmice. Pe scurt, deprinderea a trebuit să renunțe la unele dintre drepturile sale. Nietzsche spunea: "Iubesc deprinderile trecătoare" și nici Baudelaire nu a fost niciodată capabil să-și formeze deprinderi permanente.

Alegoriile sînt popasurile pe drumul crucii melancolicului. Locul scheletului în erotica lui Baudelaire: "L'élégance sans nom de l'humaine armature" [Eleganța nespūsă a armăturii umane].

Impotența stă la temelia drumului crucii sexualității masculine. Indicele istoric al acestei impotențe. Din această impotență decurg atît raportarea lui la tipul serafic de femeie, cît și fetișismul său. Trimitere la precizia și siguranța aparițiilor feminine la Baudelaire. "Păcatul poetic" pe care îl comite Keller este de a "născoci dulci chipuri de femei, / ce nu-s aievea-n lumea asta amară"; în nici un caz nu este și cel al lui Baudelaire. Imaginile feminine au, la Keller, dulceața himerelor, pentru că le atribuie propria impotență.

Baudelaire rămîne mai precis, într-un cuvînt, mai francez în ceea ce privește figurile feminine, deoarece elementul serafic și cel fetișist nu se întîlnesc niciodată la el, ca la Keller.

Cauze sociale ale impotenței: imaginația clasei burgheze încetează să se mai ocupe de viitorul forțelor de producție pe care le-au eliberat din funcție. (Comparație între utopiile lor clasice și cele ale mijlocului secolului al

nouăsprezecelea.) Pentru a se ocupa mai departe de viitorul lor, burghezia ar fi trebuit să renunțe la reprezentarea rentei. În lucrarea mea despre colecționarul și istoricul [Eduard] Fuchs, am arătat raportul strâns dintre "*Gemütlichkeit*" [stare plăcută, de confort] specifică mijlocului de secol și această sleire bine motivată a imaginației sociale. În comparație cu imaginile despre viitor ale acestei imaginații, dorința de a avea copii este poate doar un stimulent mai slab al potenței. Oricum, teoria lui Baudelaire despre copii, pe care îi consideră ființele cele mai apropiate de păcatul originar, este destul de perfidă în această privință.

Comportamentul lui Baudelaire pe piața literară: Baudelaire – cu experiența lui profundă despre natura mării – era calificat sau obligat să recunoască piața ca pe o instanță obiectivă (cf. sfaturile sale *aux jeunes littérateurs*). Prin negocierile sale cu redacțiile se afla în contact permanent cu piața. Procedeele sale – defăimarea (Musset), *contrefaçon* [contrafacerea] (Hugo). Baudelaire a fost poate primul care a avut reprezentarea unei originalități care să corespundă cerințelor pieței, care tocmai de aceea era mai originală atunci decât oricare alta (*créer un poncif*). Acest tip de creație conține un element de intoleranță. Baudelaire a vrut să facă loc poeziilor sale și, în acest scop, a trebuit să dea la o parte altele. El demonetizează anumite libertăți poetice ale romanticilor, prin mînuirea sa clasică a alexandrinului și poezia în stil clasic, prin fracturi și căderi care îi erau proprii, chiar în interiorul versului clasic. Pe scurt, poeziile sale conțineau măsuri speciale, pentru a înlocui pe cele care le făceau concurență.

Figura lui Baudelaire a contribuit în sens hotărîtor la celebritatea sa. Istoria vieții lui a fost, pentru mulțimea mic-burgheză a cititorilor săi, o *image d'Epinal*, o ilustrație concretă a "vieții unui desfrînat". Această imagine a jucat un rol major în stabilirea renumelui său, deși cei care o răspîndeau nu făceau parte dintre prietenii lui. Peste această imagine s-a așezat alta, cu un efect mai puțin amplu, dar poate tocmai de aceea mai durabil; cea de propagator al unei pasiuni estetice așa cum a fost concepută de Kierkegaard cam în aceeași perioadă (în *Sau/Sau*). Nu poate exista nici o investigație serioasă a lui Baudelaire care să nu abordeze și imaginea vieții lui. Această imagine este determinată de faptul că el și-a dat primul seama – ceea ce a avut enorm de multe consecințe – că burghezia era pe punctul de a renunța să mai facă artistului comenzi. Cu ce altă comandă socială putea s-o înlocuiască? Ea nu putea veni de la nici o altă clasă socială, ci, mai curînd, ca un efect al pieței și al crizelor ei. Cererea latentă și pe termen lung era cea care îl interesa pe Baudelaire, și nu cea evidentă și pe termen scurt. *Les Fleurs du mal* dovedesc că a făcut o apreciere corectă. Dar mediul pieței impunea un mod de viață și de producție, care se deosebeau foarte mult de cele ale poetilor anteriori. Baudelaire a fost nevoit să revendice demnitatea statutului de scriitor, într-o societate care nu mai putea să acorde nici un fel de demnitate. Așa se explică bufoneria manifestărilor sale.

La Baudelaire, poetul declară pentru prima oară pretenția sa la o valoare expozițională. Baudelaire a fost propriul lui impresar. *Perte d'auréole* se referă în primul rând la poet. De aici mitomania lui.

Teoremele excesiv de complicate cu ajutorul cărora a fost analizată *l'art pour l'art* nu numai de către susținătorii ei de atunci (ca să nu mai vorbim de cei din zilele noastre), dar, mai ales, de către istoria literară, se reduc pur și simplu la următoarea afirmație: sensibilitatea este adevăratul subiect al poeziei. Prin natura sa, sensibilitatea este suferindă. Când își atinge reificarea maximă, determinarea conținutului ei erotic, ajunge la desăvârșirea ei absolută în pasiune, ceea ce coincide cu transfigurarea. Poetica *l'art pour l'art* s-a transformat pe nesimțite în pasiunea poetică din *Les Fleurs du mal*.

Intenția alegorică se referă la ceva extras din contextul vieții; ceva care se distruge și, în același timp, se conservă. Alegoria se cramponează de dărîmături. Ea prezintă imaginea neliniștii încremenite. Impulsul distructiv al lui Baudelaire nu este niciodată interesat de a desființa ceea ce îl distruge.

Descrierea confuziei nu este totuna cu descrierea confuză.

Victor Hugo: "*Attendre, c'est la vie*" – înțelepciunea exilului.

Noua dezolare [*Trostlosigkeit*] a Parisului (cf. fragmentul despre *croque-morts*) pătrunde ca un moment esențial în imaginea "modernității" (cf. Vuillot D 2, 2).

Figura lesbienei este, în sensul cel mai exact, una dintre imaginile eroice centrale ale lui Baudelaire – ceea ce exprimă și limbajul satanismului său. Dar este tot atât de bine exprimat și de limbajul nemetafizic, critic pe care îl adoptă crezul său în "modernitate", în sensul politic al cuvîntului. Secolul al XIX-lea a inclus, fără nici un scrupul, femeia în procesul producției de mărfuri. Toți teoreticienii împărtășeau aceeași părere, și anume că feminitatea ei era astfel pîdită, cu necesitate, de pericolul masculinizării. Baudelaire a confirmat această masculinizare; în același timp însă a contestat dependența ei de economic. Astfel ajunge să dea un accent pur sexual acestei tendințe a femeii. Modelul lesbienei constituie protestul "modernității" împotriva evoluției tehnice. (Ar fi important de aflat pe ce se întemeiază atunci antipatia lui față de George Sand.)

Femeia la Baudelaire: cel mai de preț obiect de pradă în *Triumful alegoriei* – viața care înseamnă moarte. Aceasta este calitatea cea mai potrivită și indispensabilă a prostituatelor. Este singura care nu poate fi obținută prin tocmeală și pentru Baudelaire numai asta este important.

Să întrerupă mersul lucrurilor – dorința cea mai arzătoare a lui Baudelaire. Și a lui Iosua. Mai puternică decît cea profetică; căci nu se gîndea la ce va să vină. De aici decurg violența, nerăbdarea și furia lui; și încercările mereu repetate de a da un imbold lumii sau de a o adormi cu cîntecul lui. Această dorință îl determină să însoțească moartea cu încurajări.

Trebuie să presupunem că obiectele care constituie centrul poeziei lui Baudelaire nu puteau fi atinse prin strădanii planificate, finalizate. Acele obiecte fundamentale noi – marele oraș, masa – nici nu sînt vizate de el ca atare. Nu ele sînt melodia pe care o are în gînd, ci mai curînd satanismul, *spleen*-ul și erotismul neconvențional. Adevăratele subiecte din *Les Fleurs du mal* se găsesc în locuri obscure. Ele sînt, pentru a rămîne în cadrul metaforei, corzile încă neatinse ale instrumentului neuzit, la care Baudelaire improvizează.

Labirintul este drumul bun pentru cel care în cele din urmă tot își atinge țelul. Acest țel este piața.

Cu noile procedee de fabricare care duc la imitație, aparența se instalează în mărfuri.

Pentru oameni, așa cum sînt ei astăzi, nu există decît o noutate radicală – care este mereu aceeași: moartea.

Neliniștea încremenită este și formula portretului biografic al lui Baudelaire, care nu cunoaște evoluția.

Una dintre arcele prostituției, care a apărut o dată cu existența orașelor mari, este relația ei cu masa. Prostituția oferă posibilitatea unei comuniuni mitice cu masa. Masa se formează însă în același timp cu producția de masă. Prostituția pare să asigure libertate de acțiune, într-un spațiu în care obiectele noastre uzuale devin din ce în ce mai mult articole de larg consum. Această caracteristică întru totul nouă a vieții în marile orașe este cea care dă adevărata semnificație dogmei păcatului originar pentru Baudelaire. Cel mai străvechi concept i s-a părut destul de verificat pentru a se confrunța cu un fenomen cu totul nou, deconcertant.

Labirintul este patria celui mereu ezitant. Calea celui care se teme să ajungă la țel urmează traseul unui labirint. Astfel se întîmplă și cu instinctul sexual în episoadele care preced satisfacerea sa. Astfel se întîmplă și cu omenirea (clasa) care nu vrea să știe unde ajunge.

Dacă imaginația este cea care prezintă memoriei corespondențele, atunci gîndirea este cea care îi dedică alegoriile. Memoria face apropierea dintre ele.

Atracția magnetică pe care au exercitat-o în mod constant cîteva situații

fundamentale, nu prea numeroase, asupra poetului, face parte din simptomatologia melancoliei. Fantezia lui Baudelaire cuprinde și imagini stereotipe. În general, pare să fi resimțit nevoia de a se întoarce, cel puțin o dată, la fiecare din motivele sale. Se poate, într-adevăr, face o comparație cu nevoia criminalului de a se întoarce mereu la locul crimei. Alegoriile sînt lăcașurile în care Baudelaire face penitență pentru instinctul său distructiv. Poate că așa se explică analogia, unică în felul ei, dintre piesele sale în proză și poeziile din *Les Fleurs du mal*.

Ar fi o mare greșală dacă am precia capacitatea de gândire a lui Baudelaire după excursurile sale filosofice (Lemaître). Baudelaire a fost un filosof prost, un teoretician bun și un spirit frământat de gânduri negre fără egal. De aici îi vine stereotipia motivelor, modul imperturbabil în care dă de o parte tot ce îl deranjează, faptul de a fi mereu dispus să pună imaginea în slujba ideii. Spiritul frământat de gânduri, ca un tip de gânditor determinat istoric, este cel care se află acasă între alegorii.

La Baudelaire, prostituția este fermentul care face să fiarbă masele marilor orașe în imaginația lui.

Maiestatea intenției alegorice: distrugerea a ceea ce este organic și viu – desființarea aparenței. Trebuie căutat locul caracteristic în care Baudelaire se exprimă cu privire la fascinația pe care o exercită asupra lui decorul pictat de teatru. Renunțarea la farmecul depărtării este un moment hotărîtor în lirica lui. Și-a găsit cea mai suverană formulare în prima strofă din *Le Voyage*.

Faptul că Baudelaire a considerat că sarcina femeii este, într-o oarecare măsură, o concurență neloială face parte din renunțarea dureroasă la sexualitatea masculină.

Tocmai stelele, pe care Baudelaire le surghiunește din universul lui, devin la Blanqui scena eternei reîntoarceri.

Mediul înconjurător concret al omului preia din ce în ce mai brutal caracteristicile mărffii. În același timp, reclama strălucitoare începe să se suprapună caracterului de marfă al lucrurilor. Transfigurării înșelătoare a universului mărffii i se opune deformarea ei în alegorie. Marfa caută să-și privească propriul chip. Întruchiparea ei în om se realizează în prostituată.

Modificarea funcției alegoriei în economia de mărfuri trebuie să-și găsească o reprezentare. Baudelaire a fost cel care s-a străduit să facă vizibilă aura proprie mărffii. El a încercat să umanizeze în mod eroic marfa. Această încercare are, în același timp, și o contraparte burgheză care urmărește o umanizare sentimentală a mărffii: adică să-i găsească, ca și omului, o casă.

La asta foloseau pe atunci etuiurile, husele și casetele de care erau pline căminele burgheze.

Alegoria poartă, la Baudelaire – în contrast cu cea barocă –, urmele înverșunării de care a fost nevoie pentru a pătrunde cu forța în această lume, pentru a preface în cioburi produsele ei armonioase.

Șocul ca principiu poetic la Baudelaire: *fantasque escrime* a orașului din *tableaux parisiens* nu mai este patria. A devenit scenă publică și străină.

Motivul fundamental al *Jugendstil*-ului este transfigurarea sterilității. Trupul este reprezentat prin desenul unor forme care preced maturitatea sexuală. Această idee ar trebui raportată la interpretarea regresivă a tehnicii.

Iubirea lesbiană duce spiritualizarea în poala feminității. Acolo împlintă crinul ca stindard al iubirii “pure”, căreia sarcina și familia îi sînt străine.

Semnul eroismului la Baudelaire: a trăi în inima irealului (a aparenței). De aceea Baudelaire nu a cunoscut niciodată nostalgia. Kierkegaard!

Poezia lui Baudelaire înfățișează noul în ceea ce este mereu identic cu sine și mereu identicul cu sine în ceea ce este nou.

Ar trebui reprezentat neapărat modul în care ideea eternei reîntoarceri a pătruns, aproximativ în același timp, în universul lui Baudelaire, Blanqui și Nietzsche. La Baudelaire, accentul se pune pe noul care se extrage, cu eforturi eroice, din “mereu identicul cu sine”, iar la Nietzsche pe “mereu identicul cu sine” la care omul se așteaptă, păstrîndu-și eroic cumpătul. Blanqui este mult mai aproape de Nietzsche decît de Baudelaire, dar la el predomină resemnarea. La Nietzsche această experiență se proiectează cosmologic în teza: nu mai urmează nimic nou.

Problema dialecticianului este să fie cu vîntul istoriei universale în pînze. Pentru el, a gîndi înseamnă a ridica pînzele sus. Ceea ce este important este *cum* se ridică. Cuvintele sînt pentru el simple pînze. Modul în care se ridică le transformă în concepte.

Răsunetul neînterupt, de care s-au bucurat pînă în ziua de azi *Les Fleurs du mal*, este în strînsă relație cu un anumit aspect – cu totul neașteptat – pe care l-a căpătat marele oraș aici, unde apare pentru prima oară în versuri. Din poeziile lui Baudelaire în care evocă Parisul, se desprind decrepitudinea și fragilitatea marelui oraș. Poate că niciodată evocarea sa nu a fost mai desăvîrșită decît în *Crépuscule du matin*; aspectul acesta este însă mai mult sau mai puțin comun în toate *tableaux parisiens*; el se manifestă atît în trans-

parența orașului, așa cum este dezvăluită în mod magic de *Le Soleil*, cât și în efectul de contrast din *Rêve parisien*.

Mai importantă este următoarea observație [a lui Brecht]: Rafinamentul senzorial al unui Baudelaire este lipsit de orice "Gemütlichkeit" [stare plăcută, de confort]. Această incompatibilitate fundamentală între desfătarea simțurilor și "Gemütlichkeit" este trăsătura determinantă a adevăratei culturi a simțurilor. Snobismul lui Baudelaire este formula excentrică cu care refuză ferm "Gemütlichkeit", iar "satanismul" său nu este altceva decât constanta disponibilitate de a o tulbura oriunde și oricând apare.

În *Les Fleurs du mal* nu există nici o descriere a Parisului. Este suficient pentru a o deosebi de "lirica marelor orașe" ulterioară. Baudelaire vorbește în mijlocul tumultului orașului ca în mijlocul vuietului valurilor care se sparg de stînci. Vorbirea sa este clară, în măsura în care poate fi auzită. Dar în ea se amestecă ceva care o slăbește. Și rămîne amestecată cu acest tumult care o poartă mai departe și care îi dă o semnificație întunecată.

Opoziția în care Baudelaire declară că se află față de natură conține, în primul rînd, un protest profund împotriva "organicismului". În comparație cu anorganicul, calitatea de instrument a organicului este foarte limitată. Are mai puțină disponibilitate; cf. mărturia lui Courbet, conform căreia Baudelaire arăta în fiecare zi altfel.

Atitudinea eroică a lui Baudelaire este, poate, cea mai apropiată de atitudinea lui Nietzsche. Deși Baudelaire rămîne atașat de catolicism, experiența universului se asociază, la el, cu experiența pe care Nietzsche o rezumă în propoziția: Dumnezeu a murit.

Sursele atitudinii eroice a lui Baudelaire izvorăsc din cele mai profunde fundamente ale ordinii sociale care s-a instaurat către mijlocul secolului. Ele nu sînt altceva decât experiențele care i-au deschis ochii lui Baudelaire asupra schimbărilor radicale ale condițiilor producției artistice. Aceste schimbări constau în faptul că forma de marfă a operei de artă și forma de masă a publicului său se manifestau mai vehement și mai nemijlocit decât altădată. Tocmai aceste schimbări au dus mai tîrziu, pe lîngă altele din domeniul artei, la declinul poeziei lirice. Ceea ce marchează în mod specific *Les Fleurs du mal* este că răspunsul lui Baudelaire la schimbări a fost chiar acest volum de poezii. În același timp, este și cel mai excepțional exemplu de atitudine eroică din existența poetului.

"L'appareil sanglant de la Destruction" – înseamnă toate obiectele din casă, împrăștiate, care – în cea mai tainică încăpere a poeziei lui Baudelaire – sînt la picioarele prostituatei, care a moștenit toată puterea alegoriei baroce.

Cînd privirea celui frămîntat de gînduri se oprește brusc pe fragmentul pe care îl ține în mînă, el intră în universul alegoriei.

Formularea unei întrebări care trebuie reținută pentru mai tîrziu: cum este posibil ca o atitudine care, cel puțin aparent, este atît de “inactuală” ca aceea a spiritului alegoric să fie pe primul loc în opera poetică a secolului?

Din imaginea “mîntuirii” face parte și manevra dură, aparent brutală.

Prin comportamentul celui care primește de pomană, Baudelaire a pus în permanență la încercare exemplul acestei societăți. Dependența lui față de mamă, întreținută artificial, are nu numai o cauză accentuat psihanalitică, ci și una socială.

Pentru ideea eternei reîntoarceri este semnificativ faptul că burghezia nu mai îndrăznește să se confrunte cu evoluția iminentă a ordinii de producție pe care a pus-o chiar ea în acțiune. Ideea eternei reîntoarceri a lui Zarathustra și deviza feței de pernă “doar pentru un sfert de oră” sînt complementare.

Moda este eterna reîntoarcere a noului. – Există cu toate acestea motive de “mîntuire” tocmai în modă?

La Baudelaire, corespondența dintre antichitate și modernitate este singura concepție constructivă despre istorie – care mai curînd excludea dialectica decît o conșinea.

Observația lui Leyris, potrivit căreia la Baudelaire cuvîntul “*familier*” ar fi plin de mister și de neliniște și ar reprezenta ceva ce nu a reprezentat niciodată pînă atunci.

Primul rînd din *La Servante au grand cœur* [Mai ți-amintești, măicuță...] – accentul nu cade așa cum ne-am aștepta pe cuvintele “rivala ta”. Vocea slăbește în intensitate cînd ajunge la “rivala”. Iar această maree joasă a vocii este ceva extrem de caracteristic pentru Baudelaire.

Observație a lui Leyris – zgomotul Parisului nu apare în diversele locuri numit pe numele său adevărat (*lourds tombereaux*), ci numai ca efect ritmic în interiorul versului baudelaireian.

Impotența masculină – figură-cheie a singurătății – sub semnul ei are loc stagnarea forțelor de producție – un abis desparte omul de semenii lui.

Ceața ca alinare a singurătății.

“Vie antérieure” deschide abisul temporal din lucruri; singurătatea deschide abisul spațial în fața ochilor omului.

Tempoul *flâneur*-ului trebuie confruntat cu cel al mulțimii, așa cum este descris de Poe. Reprezintă un protest împotriva celei din urmă. Cf. moda broaștelor-țestoase din 1839 D 2 a, 1.

Plictisul începe în procesul de producție o dată cu accelerarea lui (prin mașini). *Flâneur*-ul protestează cu nonșalanța lui ostentativă împotriva acestui proces de producție.

La Baudelaire întâlnim o abundență de stereotipuri, ca și la poeții baroci.

Candidatura lui Baudelaire la academie a fost un experiment sociologic.

Teoria eternei reîntoarceri ca vis despre monstruoasele descoperiri ale tehnicii de reproducere.

Dacă aspirația omului la o existență mai curată, mai nevinovată și mai spirituală decît cea care îi este dată caută cu necesitate o garanție în natură, atunci o găsește de cele mai multe ori într-una din ființele din lumea plantelor sau a animalelor. Altfel stau lucrurile la Baudelaire. Visul lui despre o astfel de existență respinge legătura cu orice este de natură pămînteană și nu se lasă decît în voia norilor, cum o și spune în primul *Spleen de Paris*. Multe poezii preiau motivul norilor. Pîngărirea norilor (*La Béatrice*) este cea mai cumplită.

O asemănare ascunsă între *Les Fleurs de mal* și opera lui Dante constă în forța cu care ambele trasează conturul unei existențe creatoare. Nu se poate închipui o carte de poezie în care poetul să fie mai puțin vanitos și nici una în care prezența lui să fie mai pregnantă. Patria imaginației poetice este, după experiența lui Baudelaire, toamna. Marele poet este, în același timp, creatura toamnei. *L'Ennemi*, *Le Soleil*.

L'Essence du rire nu conține altceva decît teoria hohotului satanic. Baudelaire merge atît de departe încît privește și zîmbetul din perspectiva hohotului satanic. Contemporanii săi au dat de înțeles că exista ceva înspăimîntător în modul lui de a rîde.

Dialectica producției de mărfuri: noutatea produsului capătă (ca stimulent al cererii) o semnificație necunoscută pînă atunci; mereu identicul cu sine apare pentru prima dată drept ceva plauzibil în producția de masă.

Amintirea este relicva secularizată.

Amintirea este complementul întâmplării trăite. În ea s-a instalat înstrăinarea de sine crescândă a omului care își inventariază trecutul ca pe un avut mort. În secolul al XIX-lea, alegoria a părăsit lumea înconjurătoare pentru a se stabili în lumea interioară. Relicva rezultă din cadavru, amintirea din experiența moartă care se numește, în mod eufemistic, întâmplare.

Emblemele se reîntorc sub formă de marfă.

Sficiunea lui Baudelaire de a trezi ecoul – atât în suflet, cât și în spațiu. Uneori este excesiv, dar sonor nu este niciodată. Modul său de a vorbi se îndepărtează la fel de puțin de experiența sa ca gestica unui prelat desăvârșit de persoana sa.

Jugendstil-ul apare ca o confuzie productivă în virtutea căreia “noul” devine “modern”. Firește că această confuzie este valabilă și pentru Baudelaire.

Modernul este opus anticului, noul este opus mereu identicului cu sine. (Modernitatea: masa; antichitatea: orașul Paris.)

Străzile Parisului la Meryon: abisuri peste care trec norii la mare înălțime.

Imaginea dialectică este fulgerătoare. Ca o imagine care străfulgeră “acumul” percepției, trebuie reținută și cea a trecutului, în cazul acesta a trecutului lui Baudelaire. Mîntuirea, care se desfășoară astfel și numai astfel, se obține întotdeauna doar ca percepție a ceea ce este pierdut în mod iremediabil. Pasajul metaforic din introducerea la Jochmann este foarte relevant în această privință.

În căscat omul însuși se deschide ca un hău; devine asemenea plictisului care îl înconjoară.

Ce înseamnă asta: să vorbești despre progres unei lumi care e scufundată într-o încremenire cadaverică. Baudelaire a găsit la Poe experiența unei lumi încremenite cadaveric, redată cu o forță inegalabilă. Din această cauză, Poe a fost de neînlocuit pentru el; pentru că a descris lumea în care scrisul și năzuințele lui Baudelaire erau îndreptățite. De comparat cu capul de meduză al lui Nietzsche.

Eterna reîntoarcere este o încercare de a stabili o relație între cele două principii antinomice ale fericirii: și anume, cea a eternității și cea a lui “încă o dată”. – Ideea eternei reîntoarceri extrage, ca prin farmec, ideea speculativă (sau fantasmagoria) fericirii din mizeria epocii. Eroismul lui Nietzsche este contrapartea eroismului lui Baudelaire care, din mizeria filistinismului, extrage fantasmagoria modernității.

Noțiunea de progres se întemeiază pe ideea catastrofei. Faptul că "așa continuă" este catastrofa. Ea nu este ceea ce este iminent în orice moment, ci ceea ce este dat în orice moment. Ideea lui Strindberg: iadul nu este ceea ce ne așteaptă – ci *viața noastră de acum*.

Mîntuirea constă în micul salt în catastrofa perpetuă.

Aceeași încercare reacționară de a face forme condiționate tehnic, adică variante dependente la constante, apare în futurism, ca și în *Jugendstil*.

Rêve parisien – fantezie despre forțele de producție care și-au încetat activitatea.

Mașinăria devine la Baudelaire cifra forțelor distructive. O astfel de mașinărie este și scheletul.

Alcătuirea asemănătoare cu cea a caselor de locuit a primelor fabrici are, în ciuda barbariei și a nepotrivirii, o particularitate: proprietarul fabricii care privește dus pe gînduri mașinăria sa și visează nu doar la viitoarea lui măreție, dar și la a ei, face totuși, în acest peisaj, figură de accesoriu. După cincizeci de ani de la moartea lui Baudelaire, acest vis s-a spulberat și el.

Alegoria barocă vede numai aspectul exterior al cadavrului. Baudelaire îl vede pe cel interior.

Faptul că stelele sînt excluse din opera lui Baudelaire este cel mai concludent indiciu cu privire la tendința liricii sale de a ignora aparența.

Se poate spune că în *flâneur* își face din nou apariția tipul de pierde-vară pe care îl culegea Socrate în piața ateniană ca partener de discuție. Dar nu mai există un Socrate care să-l abordeze. Și nici sclavagismul care era garanția tihnei lui.

Multe dintre poeziile sale conțin la început versurile cele mai memorabile – acolo unde noutatea te izbește. De multe ori s-a atras atenția asupra acestui lucru.

În aspectul adoptat de prostituție în marile orașe, femeia nu apare doar ca marfă, ci și ca articol de larg consum, în sensul cel mai pregnant al cuvîntului. Mascarea artificială a expresiei individuale în favoarea uneia profesionale, cu ajutorul machiajului, indică acest lucru. Dovada că acest aspect al prostituției a fost cel pe care Baudelaire l-a considerat determinant este că în diversele evocări ale figurii ei, fundalul nu este niciodată bordelul, ci cel mai adesea strada.

Este foarte important că "noul" la Baudelaire nu este niciodată privit ca o contribuție la progres. De altfel, nu găsim în opera sa aproape nici o încercare de a se confrunța în mod serios cu o reprezentare a progresului. Ceea ce urăște mai presus de toate este "credința în progres", pe care o privește ca pe o erezie, o falsă profecie, și nu ca pe o simplă greșeală. Pe de altă parte, Blanqui nu resimte nici o ură față de credința în progres, pe care o acoperă însă liniștit de ridicol. Dar asta nu înseamnă că își trădează crezul politic. O activitate de conspirator profesional – ca a lui Blanqui – nu presupune credința în progres, ci, în primul rând, hotărârea de a pune capăt nedreptății actuale. Hotărârea de a smulge omenirea în ultima clipă din ghearele catastrofei care o amenință a fost dăătoare de măsură tocmai pentru Blanqui, mai mult decât pentru ceilalți politicieni revoluționari. Întotdeauna s-a ferit să facă planuri cu privire la ce urma să "vină mai târziu". Comportamentul lui Baudelaire din anul 1848 este compatibil cu toate acestea.

În cele din urmă, având în vedere succesul redus pe care l-a avut opera sa, Baudelaire s-a inclus și pe sine în vânzare. A cedat, urmînd calea mărffi lui, și astfel i s-a adevărit propria idee despre prostituție ca o necesitate inevitabilă pentru scriitor.

Una dintre întrebările hotărîtoare pentru înțelegerea operei lui Baudelaire este cum s-a modificat chipul prostituatei o dată cu apariția marilor orașe. Căci un lucru este cert: Baudelaire exprimă această modificare, ea este unul din marile subiecte ale poeziei lui. O dată cu dezvoltarea marilor orașe, prostituția ajunge în posesia unor noi arcanе. Una dintre ele este caracterul labirintic al marelui oraș. Labirintul, a cărui imagine i-a intrat *flâneur*-ului în sînge, apare și el cu contururile la fel de colorate de prostituție. Prima arcană de care dispune cea din urmă este deci aspectul mitic al marelui oraș ca labirint. E de la sine înțeles că acesta include și imaginea minotaurului în mijlocul orașului. Decisiv nu este faptul că el este aducătorul morții pentru fiecare în parte. Decisivă este imaginea forțelor care provoacă moartea pe care le întruchipează. Și aceasta este o nouă imagine pentru locuitorii orașelor mari.

Les Fleurs du mal ca arsenal; Baudelaire a scris unele dintre poeziile sale pentru a distruge altele, scrise tot de el. Astfel, reflecția bine cunoscută a lui Valéry poate fi extinsă.

Este deosebit de important și trebuie spus – ca o completare la notele lui Valéry – că Baudelaire s-a lovit de condiții de concurență în producția poetică. Firește că rivalitățile personale între scriitori sînt străvechi. Dar aici este vorba de transpunerea rivalității în sfera concurenței pe piața liberă. Ceea ce trebuie cucerit este cea din urmă, și nu protecția unui prinț. În acest sens, faptul că se confrunța cu *indivizi* a fost o adevărată descoperire pentru Baudelaire. Dezorganizarea curențelor poetice, a "stilurilor", este

complementul pieței libere, care se deschide ca public în fața poetului. Publicul ca atare apare pentru prima oară în câmpul vizual al lui Baudelaire – asta este precondiția faptului că nu a mai căzut victimă “aparenței” curentelor poetice. Și viceversa: deoarece “curentul” însemna pentru el o simplă alcătuire de suprafață, publicul îi apărea ca o realitate mai consistentă.

Baudelaire și Juvenal. Esențial este că atunci când Baudelaire descrie infamia și viciul, se include întotdeauna și pe sine în această categorie. Atitudinea poetului satiric îi este străină. Dar asta nu privește decît *Les Fleurs du mal*, în care atitudinea este cu totul alta decît cea din însemnările în proză.

Les Fleurs du mal au căpătat mai multă greutate prin faptul că Baudelaire nu a lăsat nici un roman posterității.

Termenul lui Melanchthon, *Melancolia illa heroica*, caracterizează perfect talentul lui Baudelaire. Melancolia este însă de altă natură în secolul al XIX-lea decît în secolul al XVII-lea. Figura-cheie a alegoriei timpurii este cadavrul; cea a alegoriei târzii este “memoria”. “Memoria” este schema transformării mărții în obiect de colecție. *Correspondances* sînt infinit de diversele acorduri dintre diferite tipuri de amintiri. “J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans.”

Eroismul inspirației baudelaireene constă în faptul că, la el, amintirea se retrage total în favoarea memoriei. La Baudelaire există surprinzător de puține “amintiri din copilărie”.

Excentricitatea lui Baudelaire era o mască sub care încerca să ascundă rușinat, am putea spune, necesitatea supraindividuală a modului său de viață și, într-o anumită măsură, a sorții lui.

De cînd avea șaptesprezece ani, Baudelaire a dus viața unui om de litere. Nu putem spune că s-a intitulat vreodată “reprezentant al vieții spiritului” sau că a avut intervenții în favoarea “vieții spiritului”. Încă nu se descoperise însemnul mărții pentru producția artistică.

Viziunea alegorică care fusese determinantă pentru stilul secolului al XVII-lea, a încetat să mai fie determinantă în secolul al XIX-lea. Ca alegorist, Baudelaire a fost un izolat. Izolarea lui a fost, într-o anumită măsură, cea a unui întîrziat. (Teoriile sale accentuează uneori această rămînere în urmă, într-un mod provocator.) În vreme ce capacitatea alegoriei de a fi determinantă pentru stilul epocii a fost redusă în secolul al XIX-lea, seducerea ei de către rutină a lăsat urme atît de diverse în secolul al XVII-lea. Această rutină a afectat, într-o anumită măsură, tendința distructivă a alegoriei, accentul pus de ea pe fragmentarul din opera de artă.

DESPRE CONCEPTUL DE ISTORIE

I

Se spune că a existat un robot care era astfel construit încît putea să replice fiecărei mișcări a unui jucător de șah cu o contramișcare și să câștige toate partidele. Era o marionetă în costum turcesc, cu o narghilea în gură, care stătea în fața tablei de șah așezată pe o masă mare. Printr-un sistem de oglinzi se crea iluzia că masa era complet transparentă. De fapt însă, sub ea stătea ascuns un pitic cocoșat care era un jucător expert în șah și dirija mîna marionetei cu ajutorul unor sfori. Se poate imagina un corespondent filosofic al acestui aparat. Marioneta numită "materialism istoric" va câștiga întotdeauna. Ea se poate confrunta cu oricine dacă are în slujba sa teologia, care astăzi, se știe, este mică și urîță și nu îndrăznește să se mai arate.

II

"Una dintre cele mai surprinzătoare caracteristici ale naturii umane", scrie Lotze, "pe lîngă foarte mult egoism în detaliu, este lipsa generală de invidie de care dă dovadă prezentul față de viitor." Din această observație deducem că imaginea noastră despre fericire este colorată de timpul care guvernează cursul existenței noastre. Tipul de fericire care ar putea să ne trezească invidia privește aerul pe care l-am respirat, oamenii cu care am fi putut sta de vorbă, femeile care ni s-ar fi putut dăruî. Cu alte cuvinte, imaginea noastră despre fericire este într-o relație indisolubilă cu imaginea mîntuirii. La fel se întîmplă cu imaginea despre trecut, de care se ocupă istoria. Trecutul poartă în el un indiciu secret prin care se raportează la mîntuire. Nu ne atinge același suflu de aer care i-a atins și pe predecesorii noștri? În vocile pe care le ascultăm nu e un ecou al celor amuțite de demult? Nu au femeile cărora le facem curte surori pe care nu le-au cunoscut? Dacă așa stau lucrurile, atunci există o înțelegere tacită între generațiile trecute și a noastră. Venirea noastră pe pămînt a fost așteptată. Asta înseamnă că ne-e fost dată și nouă, ca fiecărei generații dinaintea noastră, o forță mesianică *slabă*, pe care o revendică trecutul. Această revendicare nu poate fi expediată ușor. Materialismul istoric știe din ce cauză.

III

Cronicarul care recită evenimente, fără să facă deosebirea între cele majore și cele minore, ține cont de adevărul potrivit căruia nimic din ce s-a întîmplat vreodată nu poate fi considerat ca pierdut pentru istorie. Firește că trecutul în toată deplinătatea sa nu aparține decît unei omeniri mîntuite. Cu alte cuvinte, doar pentru ea, în orice moment, trecutul devine o referință

care poate fi invocată. Fiecare moment pe care l-a trăit devine o *citation a l'ordre du jour* – și această zi este Ziua Judecării de Apoi.

IV

*“Trachtet am ersten nach Nahrung und Kleidung,
so wird euch das Reich Gottes von selbst zufallen.”¹*

Hegel, 1807

Lupta de clasă, pe care o are mereu în vedere un istoric instruit la școala lui Marx, înseamnă lupta pentru lucrurile brute și materiale fără care nu poate exista nimic rafinat și spiritual. Cu toate acestea, în lupta de clasă, lucrurile rafinate și spirituale apar altfel reprezentate decât sub forma prăzii care revine învingătorului. Ele se manifestă în această luptă ca încredere, umor, curaj, viclenie și fermitate de nezduncinat și au o forță retroactivă. Fiecare victorie, prezentă sau trecută, a conducătorilor va fi pusă în permanență de ele sub semnul întrebării. Tot astfel cum unele flori își întorc fața către soare, trecutul, printr-un heliotropism secret, se străduiește să se întoarcă către acel soare care răsare pe cerul istoriei. Un adept al materialismului istoric trebuie să poată discerne această transformare, care este cea mai imperceptibilă dintre toate.

V

Adevărata imagine a trecutului *trece rapid și fără zgomot* pe lângă noi. Trecutul poate fi reținut numai ca o imagine care te străfulgeră în clipa în care o recunoști, pentru a dispărea apoi pentru totdeauna. “Adevărul nu ne va scăpa”; aceste cuvinte ale lui Gottfried Keller caracterizează exact punctul în care materialismul istoric își face drum prin această imagine despre istorie a istorismului. Căci orice imagine a trecutului care amenință să dispară cu fiecare clipă prezentă care nu se recunoaște ca fiind pătrunsă de ea este irecuperabilă.

VI

A articula istoric trecutul nu înseamnă a-l cunoaște “așa cum a fost de fapt”, ci, mai curînd, a reține o amintire așa cum te străfulgeră în clipa unei primejdii. Materialismul istoric vrea să rețină acea imagine a trecutului care se impune, fără ca el să o știe, subiectului istoric în momentul primejdiei. Primejdia privește existența tradiției și pe cei care o receptează. Atît pentru cea dintîi, cît și pentru cei din urmă, constă în transformarea lor în instrumente ale clasei conducătoare. În fiecare epocă trebuie făcută din nou încercarea de a îndepărta tradiția de un conformism care este pe punctul de a o copleși. Mesia nu vine doar ca mîntuitor; vine și ca biruitor al lui Antichrist. Numai acel istoric care are convingerea că nici morții nu vor fi în siguranță în fața

1. “Obțineți mai întîi hrană și haine, și apoi Împărăția Cerurilor se va pogori de la sine asupra voastră.”

dușmanului, dacă el învinge, va avea darul să reaprindă scînteia speranței în trecut. Iar acest dușman nu încetează să fie învingător.

VII

*“Bedenkt das Dunkel und die große Kälte
In diesem Tale, das von Jammer schallt.”²*

Brecht, *Die Dreigroschenoper* [Opera de trei parale]

Istoricilor care își doreau să retrăiască o epocă, Fustel de Coulanges le recomanda să uite tot ce știu despre ce a urmat după ea. Nu există o mai bună caracterizare a metodei de care s-a rupt materialismul istoric. Este metoda empatiei, a cărei origine este inerția inimii, *acedia*, care nu ajunge să stăpînească imaginea istoriei autentice care se aprinde fulgerător. Pentru teologii medievali *acedia* era sursa primordială a tristeții. Flaubert, care o cunoștea bine, spunea: “Puțini oameni își vor da seama cît de trist a trebuit să fiu ca să pot reînvia Cartagina”. Natura acestei tristeți este mai evidentă dacă se pune întrebarea cu cine intră, de fapt, într-o relație de empatie aderenții istorismului. Răspunsul este inevitabil: cu învingătorii. Și cel care conduce este întotdeauna moștenitorul tuturor celor care au biruit înaintea lui. De aceea, conducătorii sînt, în mod invariabil, cei care beneficiază de pe urma empatiei cu învingătorii. Discipolii materialismului istoric știu foarte bine ce înseamnă acest lucru. Toți cei care au obținut victorii pînă acum participă la acest cortegiu triumfal în care stăpîinii de astăzi calcă peste trupurile învinșilor de astăzi. Conform practicii tradiționale, cortegiului îi aparțin și prăzile. Ele poartă denumirea de bunuri culturale, iar adeptul materialismului istoric le privește cu detașare. Căci toate aceste bunuri au, fără excepție, o origine la care nu se poate gîndi fără oroare. Ele își datorează existența nu numai eforturilor marilor genii care le-au creat, dar și trudei anonime a contemporanilor lor. Nu există nici un document al culturii care să nu fie, în același timp, și un document al barbariei. Și aceeași barbarie marchează și procesul transmiterii sale din mînă în mînă. De aceea, adeptul materialismului istoric se detașează pe cît este posibil de el. Consideră că este sarcina lui să perie istoria în răsăr.

VIII

Tradiția celor oprimați ne învață că “starea excepțională” în care trăim nu este excepția, ci regula. Trebuie să ajungem la o concepție a istoriei care să-i corespundă. Atunci ne vom da seama că sarcina noastră este să creăm *adevărată* stare excepțională și poziția noastră în lupta împotriva fascismului va fi una mai fermă. Șansa pe care o are fascismul constă în faptul că, în numele progresului, oponenții săi îl tratează ca pe o normă istorică. Uimirea față de faptul că lucrurile pe care le trăim “mai” sînt posibile în

2. “Gîndiți-vă la întunecimea și la frigul necruțător / Din această vale care răsună de vaiere.”

secolul al XX-lea *nu* este de loc una filosofică. Ea nu constituie începutul unei cunoașteri – în afară de cea potrivit căreia reprezentarea istoriei din care decurge o asemenea uimire este de neconceput.

IX

*“Mein Flügel ist zum Schwung bereit,
ich kehrte gern zurück,
denn blieb’ ich auch lebendige Zeit
ich hätte wenig Glück.”³*

Gerhard Scholem, *Gruß vom Angelus*

Există un tablou al lui Klee numit *Angelus Novus*. El reprezintă un înger care pare să fie pe punctul de a se îndepărta de ceva la care privește fix. Căcă ochii, ține gura deschisă și aripile întinse. Așa arată probabil îngerul istoriei. Chipul său este întors către trecut. Ceea ce noi percepem ca pe un lanț de întâmplări, este pentru el o singură catastrofă care îngrămădește neîncetat dărîmături peste dărîmături și i le azvîrlă la picioare. Îngerul ar vrea să rămînă, să-i învie pe morți și să refacă ce a fost distrus. Dar dinspre Rai se iscă o furtună și vîntul îi bate în aripi atît de puternic încît nu le mai poate apropia. Furtuna îl împinge cu o forță irezistibilă către viitorul spre care stă cu spatele, în vreme ce în fața sa mormanul de dărîmături crește neconținut, pînă la cer. Această furtună noi o numim progres.

X

Obiectele pe care disciplina monastică le distribuia călugărilor pentru meditație aveau menirea să-i țină departe de lume și de plăcerile lumești. Gîndurile pe care le expunem aici au fost determinate de o situație similară. Atunci cînd politicienii, în care oponenții fascismului își puseseră speranța, sînt la pămînt și agravează înfrîngerea suferită trădîndu-și propria cauză, aceste considerații intenționează să elibereze copilul politic al lumii din mrejele în care l-au prins trădătorii. Considerațiile noastre pornesc de la faptul că atașamentul încăpățînat față de progres al politicienilor, convingerea lor că au “sprijinul maselor” și, în sfîrșit, integrarea lor servilă într-un aparat incontrolabil au fost trei aspecte ale aceluiași lucru. Încercăm să sugerăm cît de mare va fi costul pe care îl va plăti gîndirea noastră obișnuită pentru o viziune a istoriei care refuză orice complicitate cu gîndirea de care acești politicieni continuă să se agațe.

XI

Conformismul, care a fost de la bun început o parte integrantă a social-democrației, s-a manifestat nu numai la nivelul tacticii ei politice, ci și la cel al reprezentărilor sale economice. Este una din cauzele eșecului său ulterior.

3. “Aripa mea este pregătită de zbor, / mi-ar plăcea să mă întorc, / chiar dacă aş sta la nesfîrșit, / tot n-aş fi fericit.”

Nimic nu a corupt clasa muncitoare germană mai mult decât noțiunea că merge cu curentul. Evoluția tehnică îi apărea drept o pantă curentului cu care credea că merge. De aici nu mai era decât un pas până la iluzia că munca în fabrică, despre care se presupunea că tinde către progresul tehnic, constituie o realizare politică. Vechea etică protestantă a muncii a înviat printre muncitorii germani într-o formă secularizată. Programul de la Gotha⁴, care definește munca drept “sursa întregii bogății și a întregii culturi” poartă deja urmele acestei confuzii. Marx, care avea presimțiri rele, a replicat: “... omul care nu are altceva în afara forței sale de muncă” devine cu necesitate “sclavul altor oameni care s-au făcut proprietari...” Cu toate acestea, confuzia s-a răspândit și, curând după aceea, Josef Dietzgen proclama: “Munca este Mîntuitorul noilor vremuri. ... Îmbunătățirea ...muncii constituie o bogăție care acum poate înfăptui ceea ce nu a înfăptuit nici un Mîntuitor”. Reprezentantul acestei concepții vulgar marxiste despre muncă nu își pune întrebarea cum ar putea beneficia muncitorii înșiși de produsele lor atîta vreme cît nu dispun de ele. El nu ține seama de regresele societății, ci numai de progresele înregistrate în a domina natura și dă deja dovadă de acele trăsături tehnocratice pe care le vom întîlni mai tîrziu în fascism. Printre acestea se numără și o concepție despre natură care se desparte într-un mod prevestitor de rele de cea a utopiilor socialiste dinaintea Revoluției de la 1848. Noua concepție despre muncă echivalează cu exploatarea naturii, care este considerată cu naivă mulțumire ca fiind opusul exploatării proletariatului. În comparație cu această concepție pozitivistă, fanteziile lui Fourier, care au fost atît de des ridiculizate, se dovedesc surprinzător de raționale. Pentru Fourier, efectul muncii sociale bine ordonate este că patru luni vor lumina noaptea pămînteană, gheața se va retrage de la poli, apa mării nu va mai fi sărată și animalele de pradă se vor pune în slujba omului. Toate acestea ilustrează un tip de muncă ce, departe de a încerca să supună natura, este capabil să asiste la nașterea creațiilor care există în stare latentă, ca virtualități, în pîntecele ei. Idei corupte despre muncă îi corespunde ideea complementară a unei naturi care, cum spune Dietzgen, “există gratis”.

XII

“Wir brauchen Historie, aber wir brauchen sie anders, als sie der verwöhnte

*Müßiggänger im Garten des Wissens braucht.”*⁵

Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben

[Despre avantajele și dezavantajele istoriei pentru viață]

Subiectul cunoașterii istorice este însăși clasa luptătoare, clasa oprima-tă. La Marx ea apare ca ultima clasă aservită, cea răzbunătoare, care duce

4. Congresul de la Gotha din 1875 a reunit cele două partide socialiste germane, dintre care unul era condus de Ferdinand Lassalle și celălalt de Karl Marx și Wilhelm Liebknecht (n. tr.).

5. “Avem nevoie de istorie, dar avem nevoie de ea altfel decât trîndavul blazat din grădina cunoașterii.”

la bun sfârșit opera de eliberare în numele generațiilor de obidiți. Această convingere, care a cunoscut o scurtă recrudescență în grupul Spartacus⁶, a fost dintotdeauna combătută de social-democrați. În trei decenii au reușit să facă practic uitat numele lui Blanqui, care avusese un răsunet atât de puternic în secolul precedent. Social-democrația s-a complăcut în a atribui clasei muncitoare rolul de eliberatoare a generațiilor viitoare, retezându-i astfel avântul și puterea. La această școală clasa muncitoare și-a pierdut și ura, și spiritul de sacrificiu, care, ambele, sînt inspirate mai curînd de imaginea strămoșilor în lanțuri decît de idealul nepoților liberi.

XIII

*“Wird doch unsere Sache alle Tage klarer und das Volk alle Tage klüger.”*⁷

Wilhelm Dietzgen, *Sozialdemokratische Philosophie*
[Filosofia social-democrată]

Teoria social-democrată și, cu atât mai mult, practica ei au fost determinate de o concepție a progresului care nu adera la realitate, dar avea pretenții dogmatice. Progresul, așa cum îl vedeau social-democrații, era, în primul rînd, progresul omenirii înseși (și nu doar pași înainte în sfera aptitudinilor și cunoașterii umane). În al doilea rînd, era ceva nemărginit (care corespundea perfectibilității nesfîrșite a omenirii). În al treilea, progresul era considerat în esență continuu (urmînd în mod automat un curs în linie dreaptă sau în formă de spirală). Fiecare dintre aceste caracterizări este controversabilă și poate fi criticată. Totuși, dacă se vrea riguroasă, critica trebuie să pătrundă dincolo de aceste caracterizări și să se concentreze pe ceea ce au în comun. Ideea unui progres al speciei umane în istorie nu poate fi separată de cea a înaintării sale într-un timp omogen, vid. Critica ideii unei astfel de înaintări trebuie să fie fundamentul necesar al oricărei critici a progresului însuși.

XIV

*“Ursprung ist das Ziel.”*⁸

Karl Kraus, *Worte in Versen I* [Cuvinte în versuri I]

Istoria este obiectul unei construcții care nu este plasată în timpul vid și omogen, ci într-un timp plin de prezența “timpului acum”⁹. Astfel, pentru Robespierre, Roma antică era un trecut încărcat cu timpul lui acum apărut din continuumul istoriei. Revoluția Franceză s-a considerat a fi o reîntoarcere

6. Grupare de stînga, întemeiată de Rosa Luxemburg și Karl Liebknecht la începutul Primului Război Mondial, care a fost apoi absorbită de partidul comunist (n. tr.).

7. “Pe zi ce trece, cauza noastră devine mai clară și poporul mai înțelept.”

8. “Originea este țelul.”

9. Benjamin spune “Jetztzeit” și indică, cu ajutorul semnelor citării, că nu se referă la un simplu echivalent al lui *Gegenwart*, adică prezent. E limpede că se referă la misticul *nunc stans* (n. tr.).

a Romei. Ea cita Roma antică tot astfel cum moda citează costumele trecutului. Moda are fler pentru ceea ce este actual, chiar dacă se ascunde în hățișurile de odinioară; ea este saltul tigrlui în trecut. El nu poate avea loc decît într-o arenă în care comandă clasa conducătoare. Același salt efectuat sub cerul liber al istoriei este saltul dialectic, adică revoluția așa cum o concepea Marx.

XV

Conștiința că sînt pe cale de a sparge continuumul istoriei este proprie claselor revoluționare în momentul acțiunii. Marea revoluție a introdus un nou calendar. Ziua cu care începe un nou calendar îndeplinește funcția de accelerator istoric. Și, în fond, este vorba de aceeași zi care revine mereu sub forma zilelor de sărbătoare, care sînt zile de comemorare. Astfel calendarele nu măsoară timpul ca orologiile; ele sînt monumente ale unei conștiințe istorice ale cărei urme s-au șters în Europa, în ultima sută de ani. Numai în Revoluția din Iulie a avut loc un incident în care această conștiință și-a putut impune drepturile. În seara primei zile de luptă, s-a văzut că se trăgea asupra ceasornicelor din turnuri, simultan și din direcții diferite, fără legătură între ele. Un martor ocular, a cărui intuiție se datora poate rimei, scria după cum urmează:

“Qui le croirait! on dit qu’irrités contre l’heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour”¹⁰.

XVI

Un adept al materialismului istoric nu poate renunța la noțiunea unui prezent care nu este o trecere, ci în care timpul stă pe loc sau tocmai s-a oprit. Căci această noțiune definește chiar prezentul în care el însuși scrie istoria. Istorismul dă imaginea “eternă” a trecutului; materialismul istoric oferă o experiență unică a trecutului. Materialistul istoric îi lasă pe alții să-și cheltuiască energia la prostituata “A fost odată”, în bordelul istorismului. El rămîne stăpîn pe puterile sale, suficient de bărbat pentru a sparge continuumul istoriei.

XVII

Istorismul culminează pe bună dreptate în istoria universală. Prin metoda sa, istoriografia materialistă se deosebește de cea din urmă mai clar decît de oricare alta. Istorismului îi lipsește armătura teoretică. Procedul pe care îl folosește este aditiv; adună o masă de date pentru a umple timpul vid, omogen. Istoriografia materialistă, pe de altă parte, se bazează pe un principiu constructiv. Gîndirea nu implică doar mișcarea ideilor, ci și repausul lor.

10. “Cine ar crede! se spune că, iritați de timp, / La piciorul fiecărui turn, noi Josua / Trăgeau spre cadran pentru a opri ziua-n loc.”

Cînd gîndirea se fixează brusc într-o configurație saturată de tensiuni, ea îi provoacă un șoc care o cristalizează în monadă. Un istoric materialist abordează un subiect istoric numai atunci cînd acesta se prezintă ca o monadă. În această structură el recunoaște semnul unei suspendări mesianice a desfășurării sau, altfel spus, al unei șanse revoluționare în lupta pentru trecutul oprimat. El percepe această șansă de a sparge cursul omogen al istoriei pentru a face să iasă o epocă determinată; astfel face să iasă o viață determinată dintr-o epocă, o operă determinată din opera unei vieți întregi. Rezultatul metodei sale este că se păstrează și se suprimă în operă opera de-o viață, în opera de-o viață întreaga epocă și în epocă cursul întreg al istoriei. Fructul hrănitor a ceea ce este înțeles istoric conține în sine timpul ca pe o sămînță prețioasă, dar lipsită de gust¹¹.

XVIII

“Bietele cinci milenii de cînd există *homo sapiens*”, spune un biolog modern, “reprezintă, în raport cu istoria vieții organice pe pămînt, aproximativ două secunde la sfîrșitul unei zile de douăzeci și patru de ore. La această scară, istoria omenirii civilizate ar umple o cincime din ultima secundă a ultimei ore.” Prezentul acum [*die Jetztzeit*], care, ca model al timpului mesianic, cuprinde întreaga istorie a omenirii într-o prescurtare colosală, coincide exact cu statura pe care o are istoria omenirii în univers.

ANEXĂ

A

Istorismul se mulțumește să stabilească o relație cauzală între diverse momente ale istoriei. Dar nici o stare de fapt care este o cauză nu devine o stare de fapt istorică din acest motiv. Ea a devenit istorică postum, datorită unor evenimente de care o pot despărți secole. Un istoric care pornește de la acest punct de plecare încetează să enumere succesiunea de evenimente ca pe niște mătăanii. El înțelege constelația în care epoca sa a intrat cu o epocă anterioară determinată. Astfel întemeiază un concept al prezentului ca “timp al lui acum” care este presărat cu cioburi de timp mesianic.

B

Desigur că timpul nu a fost perceput de prezicătorii care încercau să afle ce le va aduce ca omogen și vid. Oricine reține această idee va putea înțelege, poate, în ce mod timpul trecut a fost obiect de experiență în comemorare – și anume, exact în același mod pe care l-am menționat. Se știe că evreilor le era interzis să cerceteze viitorul. Tora și rugăciunea îi instruiesc, în schimb, să comemoreze. Pentru ei, viitorul își pierde astfel vraja, sub al cărei imperiu se află toți cei care se adresează ghicitorilor. Dar asta nu înseamnă că, pentru evrei, viitorul a devenit timp omogen, vid. Căci fiecare clipă de timp era poarta îngustă prin care venea, poate, Mesia.

11. Termenul hegelian *aufheben* are trei sensuri: a păstra, a ridica, a anula (n. tr.).

FRAGMENT TEOLOGIC-POLITIC

De abia Mesia este cel care desăvârșește orice devenire istorică, în sensul că el însuși mai întâi mîntuiește, desăvârșește și creează relația dintre această devenire și mesianic. De aceea nici o realitate istorică nu se poate raporta pe sine și de la sine la mesianic. De aceea împărăția lui Dumnezeu nu este *telos*-ul *dynamis*-ului istoric; ea nu poate fi stabilită ca țel. Din perspectivă istorică, ea nu este țel, ci sfîrșit. De aceea, ordinea profanului nu se poate clădi pe ideea împărăției lui Dumnezeu, de aceea teocrația nu are un sens politic, ci numai unul religios. Cel mai mare merit al cărții lui Ernst Bloch *Geist der Utopie* [*Spiritul utopiei*] este că a negat din toate puterile semnificația politică a teocrației.

Ordinea profanului trebuie să se întemeieze pe ideea de fericire. Raportarea acestei ordini la mesianic este una dintre învățăturile esențiale ale filosofiei istoriei. Ea este condiția unei concepții mistice a istoriei, a cărei problematică poate fi reprezentată printr-o imagine. Dacă indicăm cu o săgeată ținta acțiunii *dynamis*-ului profan și cu alta direcția intensității mesianice, căutarea fericirii oamenilor liberi tinde să se îndepărteze, firește, de acea direcție mesianică; dar, tot astfel cum o forță pe o anumită traiectorie poate să o stimuleze pe alta care acționează în direcția contrară, și ordinea profană poate accelera venirea împărăției lui Mesia. Așadar profanul, deși nu este o categorie a acestei împărății, este o categorie decisivă a apropierei ei, care se petrece pe nesimțite. Căci, tinzînd către fericire, tot ce este pămîntesc tinde către pieire, numai în fericire îi este menit să-și găsească sfîrșitul – în vreme ce intensitatea mesianică nemijlocită a inimii, a omului interior individual trece prin nenorociri, adică prin suferințe. Corespondentul lui *restitutio in integrum* în sens spiritual, care duce la nemurire, este o *restitutio* în sens temporal care duce la un veșnic declin, iar ritmul acestei existențe pămîntești, veșnic trecătoare, trecătoare în totalitatea sa spațială și temporală, este fericirea. Căci natura este mesianică prin caracterul său veșnic și total trecător. Sarcina de a aspira la acest caracter, chiar și pentru acele niveluri ale omului care sînt natură, îi revine politicii mondiale, a cărei metodă nu poate fi numită decît nihilism.

COMENTARII

LA SCRISORI DIN VEACUL BURGHEZ*

CUVÎNT ÎNAINTE

Cele douăzeci și cinci de scrisori din acest volum cuprind un interval de un secol, din 1783 pînă în 1883. Succesiunea lor este cronologică. Textul de față nu aparține acestei succesiuni. A fost scris la mijlocul secolului cuprins aici și oferă o privire de ansamblu asupra începutului epocii – tinerețea lui Goethe – în care burghezia ocupa poziții importante, dar și asupra sfîrșitului ei – a fost scris cu prilejul morții lui Goethe – în care burghezia păstra acele poziții, dar își pierduse starea de spirit inițială. Era perioada în care burghezia avea de spus un cuvînt aparte, care atîrna greu în cumpăna istoriei. Firește că nu mai mult de acest cuvînt și, din această cauză, ultima parte a secolului al XIX-lea, cea care a urmat perioadei de avînt industrial și economic, a fost departe de a fi frumoasă. Cu mult înainte de a scrie această scrisoare, la șaptezeci și șase de ani, Goethe a avut presimțirea acestui sfîrșit și i-a împărtășit-o lui Zelter: “Bogăția și rapiditatea este ceea ce admiră și urmărește toată lumea. Oamenii cultivați aspiră la căi ferate, poștă rapidă, vapoare cu aburi, la tot felul de facilități de comunicare și exces de rafinament, și tocmai de aceea rămîn încremeniți în mediocritate... De fapt, este secolul minților iscusite, al oamenilor practici care pricep ușor și care, înzestrați cu ceva îndemînare, se simt superiori mulțimii, chiar dacă ei înșiși nu au nici un talent adevărat. Haide să ne păstrăm modul de a gîndi de pînă acum și, poate împreună cu alți cîțiva, vom fi ultimii supraviețuitori ai unor vremuri care nu se mai întorc curînd”.

I

Pentru a intra în atmosfera următoarei scrisori, trebuie să avem în fața ochilor, pe lîngă extrema modestie a unei case de pastor din regiunea baltică, plină numai de copii și datorii, casa căreia îi era destinată: cea a lui Immanuel Kant de pe Schlossgraben. Aici nu se găseau: “camere cu pereți acoperiți de tapete sau minunat pictați, nici colecții de tablouri, gravuri, obiecte scumpe, piese de mobilier splendide sau măcar de oarecare valoare, nici măcar o bibliotecă care de cele mai multe ori nu este altceva decît un ornament casnic; aici nimeni nu se gîndește la călătorii de plăcere costisitoare, la plimbări sau la jocuri pentru oameni mai în vîrstă”. Cînd intrai în casă “domnea o liniște calmă... iar dacă urcai pe scări pînă la etaj... și o luai

* Titlul nu îi aparține lui Benjamin. Colecția de scrisori, din care sînt redate aici cuvîntul înainte și patru comentarii ale lui Benjamin la patru scrisori, a apărut în 1936, cu titlul *Deutsche Menschen*.

la stînga prin vestibulul simplu, neîmpodobit, afumat pe alocuri, pătrundeai într-o cameră mai mare care reprezenta salonul, dar în care nu domnea nici un fel de lux. O canapea, cîteva scaune îmbrăcate în pînză, o vitrină cu porțelanuri, un birou care conținea o mică rezervă de bani și de argintărie, un calorimetru și o consolă... erau toate mobilele care acopereau o parte a pereților albi. Apoi ajungeai printr-o ușă foarte simplă, sărăcăcioasă, în Sans-Souci-ul la fel de sărăcăcios, pe care erai invitat să-l vizitezi cu un voios «Intră!» în clipa în care ciocăneai”. Așa s-a întîmplat, poate, și cu tînărul student care a adus scrisoarea la Königsberg. Nu există nici o îndoială asupra faptului că e plină de sentimentul autentic al umanității. Însă, ca tot ce este desăvîrșit, spune, în același timp, și ceva despre condițiile și limitele a ceea ce exprimă cu atîta desăvîrșire. Condiții și limite ale sentimentului umanității? Desigur, și pare că din perspectiva noastră se poate observa limpede și cum se deosebesc de starea de lucruri medievală. În timp ce evul mediu a așezat omul în centrul cosmosului, pentru noi el rămîne problematic ca poziție și ca alcătuire, cu interiorul sfîșiat de noi mijloace de cercetare și cunoștințe, prizonier a mii de elemente și legi ale naturii, datorită cărora și imaginea noastră se află într-o schimbare radicală. Și privim înapoi la Epoca Luminilor, pentru care legile naturii nu au fost niciodată în contradicție cu o ordine inteligibilă a naturii pe care o considera un regulament, conform căruia supușii erau clasați în caste, știința în domenii, averile în sertare, dar care puneă totuși omul, ca *homo sapiens*, alături de celelalte creaturi, de care îl deosebea numai darul rațiunii. Pe fundalul acestei obtuzități, sentimentul umanității își îndeplinea funcția înaltă, fără care ar fi fost condamnat la atrofiere. Dacă această îmbinare strînsă între o existență sărăcăcioasă și sentimentul autentic al umanității nu apare nicăieri mai fără echivoc decît la Kant (care marchează riguros mijlocul distanței dintre institutor și tribun al poporului), scrisoarea fratelui său arată, pe de altă parte, cît de profund este înrădăcinat în popor sentimentul vieții care reiese din scrierile filosofului. Pe scurt, acolo unde este vorba de sentimentul umanității, nu trebuie uitată modestia casei burgheze în care pătrundea raza strălucitoare a luminismului. În același timp, scrisoarea conține și o explicație a condițiilor sociale mai profunde pe care se sprijină relația lui Kant cu rudele sale: grija de care dă dovadă față de ele și, mai ales, franchețea uimitoare cu care vorbește despre intențiile lui de testator și despre alte ajutoare, pe care le-a acordat încă în timpul vieții, astfel încît nu a lăsat pe nici unii dintre ei, nici pe frații, nici pe surorile sale, “nici pe numeroșii lor copii, dintre care unii aveau, la rîndul lor, copii, să sufere de sărăcie”. Și astfel, adaugă el, va continua pînă cînd și locul lui pe lumea asta va rămîne gol, iar atunci speră că va rămîne ceva și pentru rudele lui, și chiar ceva destul de considerabil. Este de înțeles că nepoții și nepoatele îl “măgulesc” pe stimatul lor unchi nu numai în această scrisoare, dar și în altele, mai tîrzii. Tatăl lor moare în 1800, înainte de Kant, dar filosoful le dăruiește tot lor și partea destinată fratelui lui.

Altrahden, 21 aug. 1789.

Iubitul meu frate!

Cred că se cuvine să ne apropiem iarăși unul de altul, după cîțiva ani în care nu ne-am scris deloc. Amîndoi sîntem bătrîni, nu se știe cînd unul dintre noi va trece la cele veșnice; îngăduie, așadar, să ne amintim împreună de ultimii ani; dar cu condiția să ne dăm semne de viață pe viitor (chiar și din cînd în cînd, fără a lăsa însă să treacă ani sau lustra între ele), să ne povestim cum trăim, quomodo valemus.

De opt ani încoace, de cînd am scăpat de jugul școlii, trăiesc ca învățător de țară în casa parohială de la Altrahden și ne hrănim, eu și onorabila mea familie, frugal dar suficient cu roadele ogorului.

Rusticus abnormis sapiens crassaque Minerva.

Cu buna și vrednica mea soție duc o viață fericită și plină de afecțiune și mă bucur că cei patru copii ai mei, bine crescuți, ascultători și blinzi, vor deveni cîndva, sînt aproape sigur, oameni cumsecade și cinstiți. Nu mi-e prea greu, cu toate treburile publice cu adevărat anevoioase care îmi revin, să fiu singurul lor învățător, iar procesul de formare al scumpilor mei copii compensează, pentru mine și soția mele, în singurătatea noastră, lipsa oricărui contact social. Ți-am prezentat doar o schiță a vieții mele mereu monotone.

Ei, haide, dragul meu frate! Fii cît de laconic dorești (ne în publica Commo-da pecces, ca savant și scriitor), dar dă-mi de știre cum ți-a mers cu sănătatea pînă acum, cum îți merge în prezent și ce planuri mai ai în petto ca savant, pentru a lumina omenirea și posteritatea. Spune-mi ce fac surorile mele iubite care mai sînt în viață și familiile lor, ce face singurul băiat al răposatului și onorabilului meu unchi Richter. Plătesc cu plăcere banii de timbru pentru scrisoarea ta, chiar dacă nu conține mai mult de o pagină in-octavo. Dar Watson se află la Königsberg și te va vizita cu siguranță. În curînd se întoarce negreșit în Kurlanda. Ar putea să-mi aducă chiar el scrisoarea ta, pe care mi-o doresc cu atîta nerăbdare.

Tînărul care îți va înmîna această scrisoare se numește Labowsky și este fiul unui predicator reformat polonez, onest și vrednic, din orașelul Birsén și pleacă la studii, la Frankfurt pe Oder, ca bursier. Ohe! jam satis est! Să te țină Dumnezeu mulți ani și să-mi acorde și mie bucuria să aflu, din vești scrise de mîna ta, că ești sănătos și mulțumit. Cu inima curată, și nu perfunctorie, semnez

al tău frate care te iubește sincer,
Johann Heinrich Kant

Scumpa mea soție te îmbrățișează cu dragoste de soră și îți mai mulțumește încă o dată din tot sufletul pentru menajera pe care i-ai trimis-o acum cîțiva ani. Acum urmează dragii mei copii, care vor să semneze à la file această scrisoare.

(Scris de mîna celei mai mari fiice:)

Da,enerate unchi, da, iubite mătuși¹, vrem să știți cum trăim, să ne iubiți și să nu ne uitați. Vă vom iubi și vă vom respecta din toată inima, noi toți care ne semănă personal.

Amalia Charlotta Kant.

Minna Kant.

Friedrich Wilhelm Kant.

Henriette Kant.

II

Se spune că Pestalozzi și-ar fi exprimat dorința ca pe mormîntul lui să nu se pună altceva decît un bolovan colțuros, spunînd că nici el nu este altceva decît un bolovan colțuros. Pestalozzi nu a vrut atît să înnobileze natura, cît mai curînd să îi dea un sens în numele omului – ca acestui bolovan. Acesta este, de fapt, și conținutul scrisorii care urmează: să dea un sens pasiunii în numele omului. Așa cum pare că se întîmplă adesea cu capodoperele – iar această scrisoare se numără printre capodoperele scrisorilor de iubire din literatura germană – și ea este o confruntare cu un model. Modelul lui Pestalozzi îl constituie însă confesiunile sufletelor frumoase și ale copiilor din rococo, pe jumătate insuflate de pietism, pe jumătate inspirate de literatura pastorală. Scrisorile cu care concurează aici, nu fără a se delimita însă, firește, de epistolarul clasic al genului, *Nouvelle Héloïse* [*Noua Eloiză*] a lui Rousseau, care apăruse cu șase ani înainte de acest text, sînt pastorale în ambele sensuri ale cuvîntului. “Apariția lui Rousseau”, spune în 1826 în autobiografia sa, “a fost un stimulent excepțional pentru rătăcirile la care a ajuns excepționalul nostru tineret datorită avîntului nobil al convingerilor patriotice și al fidelității lui.” Pe lîngă problema de stil pe care o rezolvă declarîndu-se împotriva “falsului profet”, nu trebuie neglijată problema personală care urmează să fie rezolvată aici de strategia iubirii. Este vorba de folosirea lui “tu”. Astfel i se va adresa figurii ideale a păstorîței Doris, care apare în a doua parte a scrisorii. Ea ocupă pentru moment locul adresantei, deoarece Pestalozzi folosește pentru prima oară cuvîntul “tu”. Atît despre factura acestei scrisori. Oricine își dă seama însă că aici se spun lucruri despre iubire – și mai ales despre centrul ei – care sînt la fel de durabile ca opera lui Homer. Cuvintele simple nu decurg întotdeauna, cum am putea crede, dintr-o stare sufletească simplă – ceea ce era departe de a fi cazul lui Pestalozzi –, ci au o istorie a lor. Căci tot astfel cum numai ceea ce este simplu are perspective de durată, simplitatea extremă nu poate fi, la rîndul ei, decît produsul acestei durate, pe care au dobîndit-o și scrierile lui Pestalozzi. “Cu cît trece timpul”, spune, pe bună dreptate, editorul operelor sale complete, “cu atît mai importante devin scrierile lui Pestalozzi.” Mai întîi, educația pe care o propune se face nu numai prin religie și prin morală, dar și prin gîndire economică. Și aici este cu un pas înaintea epocii sale, care

1. Surorile fraților Kant, care trăiau la Königsberg.

este dominată de Rousseau; în vreme ce Rousseau laudă și predică natura ca pe un bun suprem, ca pe un model pentru reorganizarea societății, Pestalozzi îi atribuie un egocentrism care este distructiv pentru societate. Pestalozzi nu este unic numai prin teoriile lui, ci și prin faptul că descoperă mereu noi locuri în care se poate interveni cu gîndul și cu fapta. Sursa principală inepuizabilă din care izvorăsc în salturi mereu imprevizibile cuvintele lui constituie o referință profundă pentru portretul pe care i-l face primul lui biograf. "Răspîndea lumină de la depărtare, ca un vulcan, și trezea atenția curioșilor, uimirea admiratorilor, spiritul de analiză al observatorilor și simpatia iubitorilor de oameni de pe diverse părți ale globului." Așa era Pestalozzi: vulcanic și bolovănos.

HEINRICH PESTALOZZI CĂTRE ANNA SCHULTHESS

Cînd un călugăr cuvios al Sfîntului Scaun romano-catolic îi dă mîna unei fete, fără s-o acopere cu țesătura aspră a rasei sale, trebuie să ispășească fapta, iar cînd un tînăr îi vorbește unei fete despre o sărutare, fără să dea și să primească sărutarea, atunci se cuvine să facă penitență. Așa că fac și eu penitență pentru ca fata mea să nu fie supărată. Căci o fată nu se supără cînd vede că un tînăr de ispravă crede că ea îl iubește; dar atunci cînd el nu face altceva decît să vorbească despre o sărutare fără să o dea și fără să o primească, se supără cu adevărat pentru că nu săruți pe oricine iubești, iar sărutările fetelor sînt menite doar pentru buzele prietenelor lor. De aceea este un păcat mare și greu cînd un tînăr ademenește pe o fată ca să-l sărute. Păcatul este cu atît mai mare dacă el încearcă să ademenească o singură fată, și încă pe cea pe care o iubește.

Un tînăr nu trebuie să dorească niciodată să rămînă singur cu fata pe care o iubește. Locul potrivit pentru o iubire curată, nevinovată este o societate zgomotoasă și o cameră în oraș în care oricînd poate intra cineva, iar cel care recomandă "cabane" pentru "un séjour des amants" este un propovăduitor de doctrine false, deoarece în jurul cabanelor sînt cărări singuratice și păduri și cîmpii și pajiști și copaci umbroși și lacuri. Aerul este curat și domnește bucuria, plăcerea și seninătatea; cum ar putea să reziste o fată sărutărilor necuviincioase ale iubitului ei acolo? Nu, locul în care un tînăr cuviincios ar dori să se întîlnească cu iubita lui este în mijlocul orașului. În serile fierbinți de vară, o așteaptă sub acoperișul de țigle incandescente, în baia de aburi a unei camere ai cărei pereți sînt ziduri de apărare împotriva adierii zefirului. Căldura și aburul și societatea și teama îl mențin pe tînăr într-o stare de liniște onorabilă, pudică, adesea însoțită de o dovadă a virtuții celei mai mari, a unei virtuți inexistente la țară: tînărul începe să moțăie în prezența iubitei sale.

Pentru că mi-am dorit plimbări singuratice și sărutări, trebuie să mă căiesc; dar sînt un păcătos mîrșav și ea știe că ar fi căință ipocrită, și totuși, poate că nici nu și-ar dori altceva. De aceea, nu vreau să mă căiesc și cînd Doris este minioasă vreau să mă minii și eu și să-i spun:

"Ce-am făcut? Tu mi-ai luat scrisoarea și ai citit-o fără să-mi ceri voie, deși nu era a ta. Nu am voie să scriu pentru mine, să scriu și să visez la sărutări, după pofta inimii? Știi doar că nu dau și nu fur nici o sărutare; știi doar că nu sînt îndrăzneț;

numai pana mea este îndrăzneată. Dacă pana ta se sfădește cu a mea, las-o să scrie și să pedepsească, cu muștrări de hîrtie, îndrăzneala mea pe hîrtie. Pe noi nu ne privește sfada lor. Lasă-ți pana, dacă vrei, să se mînie pe a mea. Dar nu-ți mai sili chipul să se zbîrcească de furie și nu mă mai izgoni ca azi de lîngă tine”.

Am onoarea să mă înclin supus în fața Domniei voastre și să rămîn pe viață

supusul vostru servitor

H.P.

III

Nu sînt multe de spus ca introducere la această scrisoare a lui Goethe; ea va fi urmată de un scurt comentariu. De fapt, comentariul filologic pare a fi cel mai modest mod de a aborda un document atît de excepțional, mai ales că, după cele spuse de Gervinus despre scrisorile tîrzii ale lui Goethe în *Über den Goetheschen Briefwechsel* [Despre corespondența lui Goethe], nu mai e nimic de adăugat. Pe de altă parte, există toate datele pentru a înțelege împrejurările exterioare în care au fost scrise aceste rînduri. Pe 10 decembrie 1831 a murit Thomas Seebeck, cel care a descoperit culorile entoptice. Culorile entoptice sînt spectrul cromatic care apare în corpuri transparente, ca urmare a unui impuls luminos moderat. Pentru Goethe, ele au constituit argumentul principal în favoarea teoriei sale a culorilor, care se deosebea de cea newtoniană. A fost deci foarte interesat de descoperirea lor și, între 1802 și 1810, într-o relație foarte apropiată cu Seebeck, care trăia pe atunci la Jena. Cînd acesta s-a mutat mai tîrziu la Berlin și a devenit membru al Academiei de Științe, a intervenit o răceală în relația lor. Goethe bănuia că, într-un loc atît de public, nu se va mai implica atît de serios în lucrările despre teoria culorilor. Atît despre premisele textului care urmează. El este răspunsul la o scrisoare în care Moritz Seebeck, fiul cercetătorului, îi anunță lui Goethe moartea tatălui său și, în același timp, îl asigură de admirația pe care acesta o nutrise pentru el pînă în ultima clipă și care “a avut un temei mult mai solid decît o afecțiune personală”.

GOETHE CĂTRE MORITZ SEEBECK

3 ianuarie 1832.

Scumpul meu prieten, țin într-adevăr să răspund la prețioasa dumitale scrisoare și să-ți spun că pierderea prematură a eminentului dumitale tată nu a avut cum să nu fie, pentru mine, o mare pierdere personală. Mă gîndesc cu atîta plăcere la bărbații destoinici care sînt în plină activitate și se străduiesc să adîncească discernămintul și cunoașterea omenească. Cînd între prieteni îndepărtați se așază mai întîi o tăcere, apoi o muțenie totală, care produce în mod inutil și gratuit discordie, nu putem decît să constatăm că, din păcate, este vorba de un fel de sentiment de neputință care poate apărea chiar între naturi binevoitoare și bune și pe care ar trebui să încercăm să-l depășim și să-l dăm deoparte în mod conștient. În viața mea

zbuciumată și plină, m-am făcut de mai multe ori vinovat de asemenea neglijență și nici în cazul de față nu pot să neg întru totul, în ceea ce mă privește, că am destule să-mi reproșez. De un lucru sînt însă sigur: față de cel care a plecat prea devreme dintre noi, nu mi-au lipsit niciodată, ca prieten, afecțiunea și, ca cercetător, participarea și admirația și că de multe ori m-am gîndit să-l consult cu privire la lucruri importante, ceea ce ar fi izgonit dintr-o dată toate duhurile rele ale neîncrederii. Dar viața, care trece furtunos pe lingă noi, este ciudată, printre altele, și prin aceea că, atît de însetați de activitate și atît de lacomi de plăceri, rareori știm să prețuim și să păstrăm ceea ce ne oferă clipa. La bătrînețe, nu ne mai rămîne, așadar, decît datoria să recunoaștem omenescul, care nu ne părăsește niciodată, cel puțin în particularitățile sale caracteristice, și să ne găsim liniștea reflectînd la lipsurile noastre, a căror asumare nu trebuie refuzată în întregime. Îți doresc dumitale și celor apropiați și dragi numai bine,

al dumitale devotat

J.W.v. Goethe.

Scrisoarea aceasta este una dintre ultimele scrise de Goethe. Ca și el, limba lui se află la o graniță. Ea extinde germana într-un sens imperial, dar fără nici o trăsătură imperialistă. Ernst Lewy a arătat într-o lucrare mai puțin cunoscută, dar cu atît mai importantă, *Zur Sprache des alten Goethe* [Despre limba operelor de bătrînețe ale lui Goethe], cum natura contemplativă, retrasă a bătrînului scriitor ajunge la construcții gramaticale și sintactice particulare. Lewy atrage atenția asupra predominanței cuvintelor compuse, a dispariției articolului, a accentului pus pe abstract și a altor caracteristici care, toate la un loc, dau "fiecărui cuvînt un înțeles cît se poate de larg", apropiind întreaga structură de tipurile de limbă cu subordonate, cum ar fi turca, sau care integrează, cum ar fi groenlandeza. Fără a prelua nemijlocit aceste gînduri despre limbă, următoarele note încearcă să lămurească în ce măsură ea se deosebește de cea folosită în mod curent.

"cum să nu fie o mare pierdere personală"

– din punctul de vedere al limbii, ar fi la fel de posibil și indicativul; conjunctivul folosit aici denotă că sentimentul de care este cuprins autorul scrisorii nu se cere exprimat mai mult decît atît în scris, că Goethe îl face public ca un funcționar de cancelarie al propriului interior.

"în plină activitate"

– cuvintele sînt în contrast cu: mort; un eufemism resimțit într-un sens într-adevăr antic.

"un fel de nepuțință"

– Autorul alege pentru comportamentul bătrînului o expresie care ar fi mai potrivită pentru un sugaci, și asta pentru a putea înlocui spiritualul cu fizicul, și a simplifica astfel, chiar forțînd nota, situația.

“nu pot să neg întru totul, în ceea ce mă privește”

– Goethe ar fi putut foarte bine să scrie “nu pot să neg”, dar scrie “în ceea ce mă privește, nu pot să neg întru totul” și își pune la dispoziție propria persoană pentru a susține reproșul pe care și-l face, conform înclinației de a lăsa abstracțiunea, pentru care are o preferință vădită când scrie despre universul simțurilor, să se transforme într-o expresivitate paradoxală, atunci când scrie despre universul spiritului.

“viața care trece furtunos pe lângă noi”

– Zbuciumată și plină o numea în alt loc: epitete care fac și mai evident faptul că autorul scrisorii s-a retras el însuși pe malul ei, de unde o contemplă, și care amintesc de cuvintele unui alt bătrîn, care au același sens chiar dacă evocă altă imagine, și anume de cele ale lui Walt Whitman: “Acum vreau să mă așez în fața ușii și să privesc viața”.

“ceea ce ne oferă clipa”

– “Clipei aş vrea să-i spun : zăbovește puțin, ești atît de frumoasă.” Clipa împlinirii este frumoasă, dar cea care zăbovește este măreață, cum este cea de la sfîrșitul vieții, pe care o fixează aceste rînduri ale scrisorii.

“omenescul... în particularitățile sale caracteristice”

– Acestea sînt lucrurile ultime în care marele umanist se retrage ca într-un azil: pînă și idiosincrasile care guvernează această perioadă tîrzie a vieții sale le pune sub semnul umanității înseși. Tot astfel cum prin zidurile neclintite ale unei clădiri părăsite pătrund plante firave și mușchi, și aici pătrunde, spărgînd configurația unei atitudini neclintite, sentimentul.

IV

O frază care se repetă mereu – Hölderlin către Böhlendorf: “Vreau și, de altfel, trebuie să rămîn german, chiar dacă mizeria sufletească și materială mă îndeamnă să plec la Otaheiti”; Kleist îi scrie lui Friedrich Wilhelm III cum s-a gîndit de multe ori cu tristețe că va fi silit să-și caute un mijloc de existență în străinătate; Ludwig Wolfram către Varnhagen von Ense: “Nu veți lăsa pradă mizeriei un scriitor german cu un renume literar nepătat”; Gregorovius către Heyse: “Germanii ăștia sînt în stare să te lase să mori de foame”. Iar acum Büchner către Gutzkow: “O să vedeți de ce este capabil un neamț care ajunge să sufere de foame”. Asemenea scrisori prezintă lumina crudă în care lunga procesiune de scriitori și gînditori germani, legați între ei de lanțurile unei mizerii comune, se tîrăște la picioarele Parnasului de la Weimar, unde profesorii germani culeg plante pentru ierbare. – Deși descrie o nenorocire, scrisoarea aceasta are norocul de a fi supraviețuit. Mai ales cele adresate rudelor și logodnicei lui Georg Büchner au fost distruse, iar fratele lui, Ludwig, a justificat această pierdere spunînd că s-a ocupat numai “de ceea ce părea să ducă la o mai bună cunoaștere a mișcării politice din acea perioadă și a rolului jucat atunci de Georg Büchner”. Scrișoa-

rea care urmează vorbește despre acest rol. În zorii zilei de 1 martie Büchner a fugit din Darmstadt. Membrii Societății pentru Drepturile Omului erau cunoscuți de autorități de mai multă vreme; se spune că scriitorul lucra la *Danton* sub supravegherea poliției. Și redacția era sub supravegherea poliției; când piesa a apărut, în iulie al aceluiași an, Gutzkow însuși a numit-o o rămășiță nesatisfăcătoare, "o ruină devastată, care m-a costat foarte mult". De abia în 1879 a apărut ediția necenzurată a lui Emil Franzos. Redescoperirea lui Büchner în ajunul Primului Război Mondial face parte din rarele evenimente literar-politice ale epocii care nu s-au demonetizat o dată cu anul 1918 și a căror actualitate ar trebui să fie de o evidență orbitoare pentru lumea contemporană, care vede acumulându-se semnele pomenite la început.

GEORG BÜCHNER CĂTRE KARL GUTZKOW

Darmstadt, sfârșit de februarie 1835.

Domnul meu!

După cum, poate, ați observat sau, într-un caz mai nefericit, după cum ați aflat din proprie experiență, există un grad de mizerie care te face să treci peste orice scrupule și sentimente. Sînt și oameni care spun că atunci este mai bine să suferi de foame în văzul lumii, dar, de curînd, am asistat pe stradă la o scenă care contrazicea această idee: un căpitan orb explica că s-ar împușca dacă nu ar fi obligat să rămînă în viață ca să-și întrețină familia din solda lui. Asta este îngrozitor. O să înțelegi, desigur, că pot exista condiții asemănătoare care să te împiedice să-ți transformi trupul într-o ancoră de rezervă pe care s-o arunci în apă, în fața epavei acestei lumi, și nu vă veți mira dacă dau buzna pe ușă în camera dumneavoastră, ca să vă depun un manuscris pe piept și să vă cer de pomană. Vă rog, așadar, să citiți manuscrisul cit se poate de repede, să-l recomandați domnului Sauerländer, dacă v-o permite conștiința dumneavoastră de critic, și să-mi răspundeți imediat.

Despre lucrarea mea nu vă pot spune altceva decît că împrejurări nenorocite m-au silit să o scriu în cel mult cinci săptămîni. Spun asta pentru a motiva judecata dumneavoastră despre autor, nu despre operă în și pentru sine. Nu știu nici eu ce ar trebui să fac cu ea, dar un lucru știu sigur, și anume că am toate motivele să roșesc în fața istoriei; mă consolez însă la gîndul că, în afară de Shakespeare, toți scriitorii stau în fața ei și a naturii ca niște copii de școală.

Vă rog încă o dată să-mi dați cit de curînd un răspuns; în cazul unui rezultat pozitiv, cîteva rînduri scrise de mîna dumneavoastră ar putea, dacă ajung aici pînă miercuri, să salveze un nenorocit dintr-o situație disperată.

În cazul în care tonul acestei scrisori vă șochează, gîndiți-vă că îmi vine mai ușor să cerșesc, îmbrăcat în zdrențe, decît să mă prezint, îmbrăcat în frac, cu o jalbă în mînă, și aproape mai ușor să spun, amenințînd cu pistolul: la bourse ou la vie!, decît să șoptesc cu buze tremurînde: Dumnezeu să vă răsplătească!

G. Büchner.

BCU ASICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PROZE

COPILĂRIE BERLINEZĂ

LA ÎNCEPUT DE VEAC

TELEFONUL

Poate că ține de modul în care sînt alcătuite telefoanele sau memoria, dar îmi amintesc foarte clar că primele convorbiri telefonice îmi răsunau cu totul altfel în ureche decît cele de-acum. Erau zgomote nocturne. Nici o muză nu le prevestea. Noaptea din care veneau era cea care precedă orice naștere adevărată. Și era într-adevăr nou-născută vocea care dormita în aparat. În fiecare zi și în fiecare ceas telefonul era fratele meu geamăn. Astfel am putut vedea cum nobila sa carieră a depășit umiliința începuturilor. Căci, în vreme ce candelabrul de cristal, paravanul din fața sobei și palmierul din încăpăre, consola, gheridonul și balustradele care înainte își etalau splendoarea prin saloane se stricaseră și muriseră de mult, aparatul, asemenea eroului de legendă abandonat la începutul basmului în fundul unei prăpăstii, lăsa în urma sa culoarul întunecat și își făcea intrarea triumfală în încăperile însozite și bine luminate, locuite acum de o generație mai tînără. Pentru ea, telefonul a devenit consolarea singurătății sale. În ochii deznădăjduiților care voiau să evadeze din această lume rea avea strălucirea speranței ultime. Împărțea patul cu cei părăsiți. Reușise să-și atenueze vocea stridentă, care îi rămăsese din vremea surghiunului, pînă la un zumzet cald. Ce-și putea dori mai mult cînd toți visau la apelul său ori îl așteptau tremurînd ca niște păcătoși? Printre cei care îl folosesc astăzi, puțini mai știu ce dezastre a provocat odinioară apariția lui în sînul familiei. Zgomotul pe care îl făcea cînd suna între oraele două și patru, pentru că un coleg de școală voia să mai stăm de vorbă, era un semnal de alarmă care nu numai că tulbura siesta părinților mei, dar și întreaga epocă din istoria lumii în cadrul căreia ei își făceau acea siestă. Divergențele de opinie cu centralele erau o regulă generală, ca să nu mai vorbim de amenințările și cuvintele de ocară proferate de tatăl meu la adresa biroului de reclamații. Dar adevăratele sale orgii le rezerva manivelei, căreia i se consacra minute în șir pînă uita de sine. Mîna lui era un derviș care se lăsa în voia voluptății unor amețitoare rotiri. Iar mie îmi bătea inima, eram sigur că în astfel de cazuri pe funcționara de la telefoane o pîndea un atac, drept pedeapsă pentru neglijența ei. Pe atunci telefonul era agățat, ca o creatură denaturată și respinsă, între coșul de rufe murdare și contorul de gaz, într-un colț al culoarului din fundul casei, de unde soneria lui sporea spaimele apartamentului berlinez. Cînd, păstrîndu-mi cu greu cumpătul, după îndelungi bîjbîieli prin tubul întunecos, ajungeam să pun capăt vacarmului, smulgînd cele două receptoare grele ca o pereche de haltere, și-mi băgam capul între ele, eram expus fără scăpare vocii de la capătul firului. Nimic nu putea îmblinzi violența stranie și

îngrijorătoare cu care năvălea asupra mea. Înduram neputincios faptul că mă făcea să-mi pierd conștiința timpului, a datoriei și a hotărîrilor luate, îmi anula propria reflecție și, asemenea unui mediu care ascultă de vocea de dincolo care a pus stăpînire pe el, cedam la prima propunere care mi se făcea la telefon.

PLECĂRI ȘI ÎNTOARCERI

Dîra de lumină pe sub ușa dormitorului, seara, cînd ceilalți nu s-au culcat încă – nu este ea primul semnal de plecare? Nu pătrunde în noaptea plină de așteptări a copilăriei așa cum, mai tîrziu, pătrunde în noaptea publicului dîra de lumină pe sub cortina scenei? Corabia cu vise care venea să ne poarte cu ea odinioară îmi pare că s-a legănat de multe ori în fața paturilor noastre pe valurile de zgomot ale conversațiilor, pe spuma clinchetului de veselă pentru ca, în zori, să ne lase la mal înfrigurați, ca și cum am fi făcut deja călătoria pe care tocmai atunci urma s-o întreprindem. Călătorie cu o birjă zdrăgănită, de-a lungul canalului Landwehr, în care deodată îmi simțeam inima grea. Sigur, nu din cauza a ceea ce avea să vină sau din cauza plecării; însă promiscuitatea anostă a birjei care persista, dura, fără să fie risipită, ca duhurile în zori, de briza călătoriei, mă umplea de tristețe. Dar nu pentru mult timp. Cum depășea birja șoseaua, anticipam din nou în gînd călătoria noastră cu trenul. De atunci daunele din Koserow sau Wenningstedt se revarsă pentru mine aici, în Strada Invalizilor, unde alții nu văd decît aglomerările de gresie ale gării Stettin. Cel mai adesea însă, în acele dimineți, țelul era mai aproape: și anume, gara din Anhalt, al cărei nume vine de la depoul căilor ferate, acolo unde locomotivele își aveau casa și unde trenurile trebuiau să oprească¹. Nici o depărtare nu era mai depărtată decît locul în care liniile ferate se întîlneau în ceață. Dar și apropierea de care fusesem înconjurat pînă atunci se depărta treptat. În amintirea mea, apartamentul se transforma. Imaginea lui, cu covoarele strînse sul, cu candelabrele învelite în pînză de sac și fotoliile acoperite, cu penumbra filtrată printre storurile trase, era înlocuită, chiar în clipa în care puneam piciorul pe treapta de la vagonul trenului expres, de așteptarea unor tălpi străine, a unor pași care, furișindu-se pe parchet, aveau să lase, poate, urme de hoț în praful care, de o oră, se instalase liniștit în locuință. Așa se făcea că mă întorceam de fiecare dată din vacanță ca apatrid. Pînă și ultima gură de pivniță în care ardea deja lumina – care nu trebuia deci să fie mai întîi aprinsă – mi se părea de invidiat în comparație cu locuința noastră cufundată în întunericul amurgului. La întoarcerea cu trenul de la Bansin sau Hahnenklee, curțile păreau să-mi ofere numeroase refugii mici și triste. Firește că, apoi, orașul le închidea din nou în sine, regretîndu-și parcă propria amabilitate. Dacă totuși trenul mai șovăia o dată, încetinind în fața lor, era pentru că semnalul dinaintea intrării în gară nu ne dădea cale liberă. Cu cît trenul mergea mai încet, cu atît diminuia speranța mea de a mă refugia din locuința părin-

1. Joc de cuvinte: provincia care dă numele acestei gări berlineze și *anhalten*, "a se opri" (n. tr.).

tească, care era tot mai aproape, în spatele zidurilor antifoc. Și totuși, mai am și astăzi dinaintea ochilor acele clipe de grație care durau pînă cobora toată lumea din tren. Multe priviri au zăbovit, poate, asupra lor, așa cum au zăbovit asupra acelor ferestre încadrate în zidurile deteriorate în spatele cărora ardea o lampă.

ÎNTÎRZIAT

Orologiul din curtea școlii părea ofensat din cauza mea. Acul era la "prea tîrziu". Pe coridor ajungea la mine, prin ușile claselor pe lîngă care treceam, murmurul unor deliberări secrete. Învățătorii și elevii de dincolo de ele erau prieteni. Sau se lăsa o liniște atît de adîncă, încît părea că așteaptă pe cineva. Fără să fac nici un zgomot, am pus mîna pe clanță. Soarele inunda locul în care mă aflam. Am profanat atunci ziua mea de grație și am deschis ușa. Nimeni nu părea să mă cunoască. Învățătorul îmi luase numele la începutul orei, tot așa cum luase diavolul umbra lui Peter Schlemihl². A doua oară nu-mi mai venea rîndul. Am lucrat cu voce înceată împreună cu ceilalți elevi pînă a sunat clopoțelul. Dar îmi pierise orice bucurie.

VESTEA UNEI MORȚI

Senzația de *déjà vu* a fost descrisă de nenumărate ori. Să fie formularea asta cea mai fericită? N-ar trebui să vorbim mai curînd despre întîmplări care ajung la noi ca un ecou născut dintr-un strigăt izvorît cîndva în obscuritatea vieții care s-a scurs? De altfel, asta ar corespunde faptului că șocul, produs de clipa care se dezvăluie conștiinței noastre ca deja trăită, survine cel mai ades sub forma unui sunet. Un cuvînt, un foșnet, un păcănit scurt au puterea de a ne transporta pe nepregătite în cripta înghețată a lui odinioară, de pe bolta căreia prezentul pare să reverbereze spre noi ca un simplu ecou. Ciudat că nu s-a gîndit nimeni pînă acum să urmărească traiectoria inversă a acestei depărtări – șocul datorită căruia ne împiedicăm de un cuvînt ca de un manșon uitat de cineva în camera noastră. Așa cum cel din urmă ne poartă cu gîndul la o vizitoare necunoscută, există cuvinte și tăceri care ne poartă cu gîndul la acea necunoscută invizibilă: viitorul, care le-a uitat la noi. Cred că aveam vreo cinci ani. Într-o seară – mă băgasem deja în pat – a apărut tatăl meu. Probabil ca să-mi spună noapte bună. Fără prea multă tragere de inimă, m-a anunțat că i-a murit un văr. Era un om mai în vîrstă, care mi-era indiferent. Tata însă mi-a dat vestea fără să omită nici un detaliu. Mi-a descris, la cererea mea, ce înseamnă un atac de cord, și a fost prolix. Nu am reținut mare lucru din relatarea lui. Dar mi-a rămas profund întipărită imaginea patului și a camerei mele, așa cum se întîmplă cînd dai mai multă atenție unui loc în care presimți că te vei duce cîndva să cauți ceva uitat acolo. De-abia după mulți ani am aflat ce anume. În această cameră tata a trecut sub tăcere o parte a veștii. Vărul murise de sifilis.

2. Aluzie la personajul nuvelei lui Chamisso, *Omul fără umbră*, care-și vinde umbra diavolului (n. tr.).

Niciodată nu putem recupera complet ceea ce a trecut. Și poate că e mai bine. Șocul regăsirii ar fi atât de distructiv, încât ar trebui să încetăm imediat să ne înțelegem nostalgia. Așa însă o înțelegem, și asta cu atât mai bine cu cât trecutul este mai adânc îngropat în noi. Așa cum cuvântul uitat, pe care tocmai îl aveam pe vârful limbii, ar fi dat discursului nostru un avânt demostenian, trecutul ne apare apăsător de povara întregii vieți trăite pe care ne-o promite. Poate că ceea ce face ca trecutul să fie așa de apăsător și de pregnant nu este altceva decât urma unor obiceiuri dispărute în care nu ne mai putem găsi. Modul în care acest trecut se combină cu firele de praf din casa noastră dărpănată este poate misterul prin care supraviețuiește. Dar indiferent de asta – pentru fiecare om există lucruri care au dus la formarea unor deprinderi mai durabile decât altele. Ele sînt cele care formează aptitudinile care au determinat ansamblul existenței lui. Și cum, în ceea ce mă privește, lectura și scrisul au jucat acest rol, nimic din ceea ce mi-a rămas din primii ani nu-mi trezește o mai mare nostalgie decât cutia cu litere. Ea conținea mici tăblițe cu literele gotice scrise de mînă, mai juvenile și mai feciorelnice decât cele tipărite. Ele se alungeau, zvelte, în sălașul lor înclinat, fiecare în parte perfectă și împlinită, legate în succesiunea lor de regula ordinului căruia îi aparțineau – cuvîntul – asemenea unor călugărițe. Mă minunam că poate exista atîta simplitate îmbinată cu atîta splendoare. Cuvîntul acela era o stare de grație. Iar mîna mea dreaptă, care, docilă, se străduia să-l reproducă, nu-l găsea. Trebuia să rămînă afară, ca portarul al cărui rol este să-i poștească înăuntru pe cei aleși. Comerțul ei cu literele era, așadar, plin de abnegație. Nostalgia pe care mi-o trezește acea cutie dovedește în ce măsură acest comerț era totuna cu copilăria mea. Ceea ce caut, de fapt, prin intermediul ei este întreaga mea copilărie, așa cum e cuprinsă în gestul mîinii care strecura literele pe șipcă, unde se așezau una după alta pentru a forma cuvinte. Mîna mai poate încă visa la acest gest, dar nu se mai poate trezi ca să-l facă în realitate. Tot așa cum pot visa la modul în care am învățat să merg. Nu-mi folosește însă la nimic. Acum știu să merg; dar nu mai știu să învăț să merg.

LOGGII

Față de duioasa amintire a copilăriei, viața are multă vreme atitudinea prevenitoare a unei mame care își alăptează nou-născutul fără a-l trezi din somn. Nimic nu mi-a înviat mai intens amintirea decât spectacolul curților cu loggii întunecoase, dintre care una, umbrită vara de storuri, a fost leagănul în care orașul și-a depus noul cetățean. Cariatidele care purtau pe umeri loggia etajului de mai sus și-au putut părăsi timp de o clipă postul, pentru a cînta în jurul leagănului meu un cîntec care, la drept vorbind, nu conținea nimic din ceea ce mă aștepta mai tîrziu, în afară de formula magică datorită căreia de atunci încolo aerul curților mi-a provocat întotdeauna o stare de extaz. Cred că adierea aceluia aer învăluia pînă și vilele de la Capri unde-mi îmbrățișam iubita; în acel aer se scaldă imaginile și alegorii-

le care-mi veghează gîndurile, așa cum veghează cariatidele, de la înălțimea loggiilor, curțile din partea veche, de vest, a Berlinului.

În acel loc am fost legănat în somn de ritmul căii ferate urbane și al bătutului covoarelor. În acel loc s-a frămîntat aluatul din care au fost plămădite visele mele. Vise informale la început, pătrunse poate de șuvoaie de apă sau de mirosul laptelui; pe urmă fuiorul viselor îndelung toarse: vise despre călătorie sau despre ploaie; în fine, cele în stare de trezie: despre următoarea partidă de bile de la grădina zoologică, despre excursia de duminică. Aici primăvara își înălța primii muguri pe fațada cenușie a imobilului din fundul curții; și cînd, ceva mai tîrziu, bolta de frunze prăfuite atinge zidul casei de mii de ori pe zi, freamătul crengilor mă iniția într-o știință pentru care nu eram copt încă. Căci toate lucrurile din curte îmi făceau semne. Cîte mesaje în zarva jaluzelelor verzi, cînd se trăgeau în sus! Și cîte depeșe funebre – nedeschise de mine din prudență – în rafalele obloanelor de fier, care erau coborîte cu zgomot de tunet în amurg!

Dar cel mai mult mă impresiona locul din curte în care creștea pomul; era un loc cruțat de pavaj, în care era încastrat un inel gros de fier. Îl acopereau niște bare de fier care formau un fel de gratii pe pămîntul gol. Mi se părea că nu fusese montat astfel fără un motiv; uneori mă gîndeam îndelung la ceea ce se întîmpla în borta neagră de unde pornea trunchiul. Am ajuns mai tîrziu cu această investigație pînă în locul în care staționau birjele. Și acolo pomii se înălțau din rădăcini în același mod, dar, în plus, erau înconjurați de un grilaj de care birjarii își agățau pelerinele în vreme ce, pentru a-și adăpa caii, umpleau jgheabul construit în trotuar cu un jet de la pompa de apă care îl curăța de resturile de paie și ovăz. Pentru mine, aceste locuri de așteptare, al căror calm nu era întrerupt decît de sosirea și plecarea birjelor, erau provincii ceva mai îndepărtate ale curții mele.

Se puteau citi multe pe loggiile curții: încercarea de a se lăsa în voia tihnei de seară; speranța de a deplasa viața de familie spre puțină verdeață; intenția de a profita din plin de ziua de duminică. În cele din urmă însă toate erau dorințe deșarte. Căci de la cuburile suprapuse nu învățai nimic altceva decît numeroasele corvezi pe care fiecare zi le lăsa moștenire următoarei. Sfoara de rufe se întindea de la un zid la altul; palmierul semăna cu un refugiat, cu atît mai mult cu cît țara sa de baștină nu mai era considerată de mult continentul negru, ci salonul de-alături. Așa hotărîse legea acestui spațiu în jurul căruia odinioară se zbenguiseră visele locatarilor. Dar uneori, înainte să cadă pradă uitării, arta încerca să-l transfigureze. Pe teritoriul loggiei se strecura ba un vas suspendat, ba o statuie de bronz, ba un vas chinezesc. Și chiar dacă aceste antichități îi făceau rareori cinste, însăși curgerea timpului căpăta aici ceva antic. Roșul pompeian, care se întindea atît de des pe fișii largi de-a lungul peretelui, era fundalul potrivit pentru ceasurile care se acumulasă în acest refugiu. Timpul îmbătrînea în încăperile umbroase deschise către curți. Și tocmai de aceea, cînd mă întîlneam cu dimineța în loggiile noastre, era deja de atîta timp dimineță încît părea mai mult ea însăși decît în orice alt loc. Tot așa se întîmpla și cu celelalte

momente ale zilei. Niciodată nu puteam fi eu cel ce le aștepta, pentru că ele erau întotdeauna acolo, așteptându-mă. Se aflau de mult acolo, nu mai erau, ca să zicem așa, la modă, când, în sfârșit, dădeam peste ele.

Mai târziu, de pe înălțimea terasamentului de cale ferată, am redescoperit curțile. Și cum le priveam din compartimentul meu, în căldura apăsătoare a cîte unei după-amieze de vară, vara părea să fi repudiat peisajul de țară și să se fi refugiat în interiorul lui. Iar mușcatele roșii din jardinierile lor se potriveau mai puțin cu ea decît saltelele roșii scoase de dimineață la aerisit pe marginea ferestrelor. Serile cu care se încheiau astfel de zile ne surprindeau uneori, pe colegii mei și pe mine, adunați în jurul mesei din loggie într-un mic cerc de artă dramatică. Eram așezați pe scaune de grădină confecționate din fier, care imitau împletitura și încolăcirile celor de nuiiele. Iar lumina lămpii de gaz, care provenea dintr-o cupă de sticlă roșie striată cu verde, în care zumzăia manșonul, cădea pe mica serie de clasici din care fiecare dintre noi își citea rolul cu voce tare. Ultimul suspin al lui Romeo dădea tîrcoale curții noastre în căutarea ecolui pe care i-l rezerva mormîntul Julietei.

Loggiile s-au schimbat mai puțin decît alte încăperi din copilăria mea. Dar nu numai din cauza asta mi-au rămas atît de apropiate. Mai curînd pentru că, nefiind locuibile, oferă mîngîiere celui rămas fără casă. Ele constituie frontiera locuinței berlineze. Cu ele începe Berlinul – însuși zeul orașului. E atît de prezent în ele, încît nimic efemer nu se poate impune alături de el. Sub protecția lui, timpul și spațiul își regăsesc identitatea și se unesc. Ambele se întind aici, la picioarele sale. Dar copilul, care odinioară le împărțase secretul și care acum este inclus în acest grup, locuiește în loggia sa ca într-un mausoleu ce i-a fost sortit de mult.

OMULEȚUL COCOȘAT

Cînd mă plimbam în copilărie, îmi plăcea să mă uit printre grilajele orizontale care-ți permiteau să te oprești în fața vitrinelor, chiar dacă dedesubt se deschidea un puț care lăsa să pătrundă ceva lumină și aer prin lucarnele din adîncuri. Lucarnele nu se deschideau spre un spațiu deschis, ci spre unul subteran. De aici și curiozitatea cu care mă uitam în jos, printre grătiile grilajului pe care tocmai puneam piciorul, pentru a duce cu mine imaginea unui canar, a unei lămpi sau a unui locuitor al zonei subpămîntene. Dar asta nu se putea întotdeauna. Uneori însă, după ce oftasem în zadar după asemenea imagini în timpul zilei, situația se răsturna noaptea și în vis deveneam eu însumi ținta unor priviri îndreptate asupra mea din aceste guri de pivniță. Cei care mă urmăreau cu privirea erau spiriduși cu căciulițe ascuțite. Dar de îndată ce reușeau să mă terorizeze dispăreau.

Lumea care popula, în timpul zilei, aceste geamuri nu era în ochii mei riguros despărțită de cea care, noaptea, stătea la pîndă ca să mă atace în somn. De aceea am înțeles imediat despre ce e vorba cînd am descoperit în *Deutschen Kinderbuch* [Lecturi germane pentru copii] de Georg Scherer acest fragment: "Will ich in mein Keller gehn / Will mein Weinlein zapfen; / Steht ein bucklicht Männlein da, / Tät mir 'n Krug wegschnappen"³. Cunoșteam

foarte bine acea stirpe pusă pe șotii și stricăciuni și nu era de mirare că în pivniță se simțeau ca acasă. O adunătură de nemernici, asta erau! Și mi-am adus numaidecît aminte de Ac-de-cusut și de Ac-de-gămălie, cele două păsări de noapte care s-au întâlnit pe înserat, în pădure, cu Găinușa și Cocoșelul; amîndoi au strigat că “în curînd o să fie întuneric beznă, de să nu vezi la doi pași”. Ce i-au făcut apoi hangiuului, care i-a găzduit peste noapte, a fost pentru ei, firește, o farsă⁴. Pe mine însă mă îngrozeau. Micul Cocoșat făcea parte din aceeași familie. Dar nu s-a apropiat de mine. De-abia azi știu cum îl chema. Mama mi-a dezvăluit numele lui, fără să-și dea seama. “Salutări de la Domnul Nepriceput” îmi spunea ori de cîte ori spărgeam sau scăpam ceva din mînă. Acum înțeleg despre ce vorbea. Vorbea despre Micul Cocoșat care se uita la mine. Cel pe care îl privea nu mai era atent. Nici la el însuși, nici la Micul Cocoșat. Sta doar năuc în fața grămezii de cioburi: “Will ich in mein Küchel gehn, / Will mein Süpplein kochen; / Steht ein bucklich Männlein da, / Hat mein Töpflein brochen”⁵.

Acolo unde apărea el, nu-mi rămînea decît să contemplan stricăciunile. O contemplație căreia obiectele i se sustrăgeau pînă cînd, într-un an, grădina a devenit grădiniță, odaia mea a devenit odăiță și banca mea băncuță. Se micșorau și părea că le crește o cocoasă care le anexa la universul Micului Cocoșat. Omulețul mă preceda pretutindeni. Precedîndu-mă, îmi puneia piedici în drum. Altminteri, nu-mi făcea nimic administratorul cenușiu, în afara faptului că atîngea jumătatea de uitare a fiecărui obiect la care ajungeam: “Will ich in mein Stüblein gehn, / Will mein Müslein essen: / Steht ein bucklicht Männlein da, / Hat’s schon halber ’gessen”⁶.

Îmi închipui că “viața întreagă”, despre care se spune că trece prin fața ochilor muribundului, se compune din imagini ca acelea pe care le are Omulețul Cocoșat despre noi toți. Ele se succed cu mare rapiditate, asemenea paginilor cărțicelilor strîns legate, care erau precursorii cinematografului din ziua de astăzi. Cu o apăsare ușoară, degetul mare se mișca pe muchia lor. Atunci, timp de cîteva secunde, apăreau imagini care aproape că nu se deosebeau unele de altele. Derularea acestor imagini fugitive îți permitea să recunoști boxerul la lucru și înotătorul luptîndu-se cu valurile. Omulețul Cocoșat are și el imagini despre mine. M-a văzut în ascunzătoarea mea și în fața cuștii cu vidre, în diminețile de iarnă, în fața telefonului, în vestibulul din spatele casei, pe muntele Brauhaus alergînd după fluturi, la patinoar, în sunetele fanfarei, în fața cutiei de cusut, aplecat asupra sertarului meu, la Blumeshof, cînd eram bolnav în pat, la Glienicke

3. “Cînd mă duc la mine-n beci, / Să-mi iau vinișorul, / Un omuleț cocoșat / Îmi înșfacă ulciorul!”

4. Aluzie la basmul lui Grimm *Das Lumpengesindel* din *Kinder- und Hausmärchen* (n. tr.).

5. “Cînd mă duc în bucătărioară, / Ca să-mi gătesc supița, / Dau de un omuleț cocoșat, / Care-mi sparge cănița.”

6. “Dacă mă duc în odăiță, / Să-mi mănînc terciulețul, / Dau de omulețul cocoșat, / Care pe juma’ mi l-a și mîncat.”

și la gară. Acum și-a terminat treaba. Totuși vocea lui, care amintește de zumzăitul manșonului din lampa cu gaz, îmi mai șoptește încă aceste cuvinte peste pragul veacului: "Liebes Kindlein, ach, ich bitt, / Bet fürs bucklicht Männlein mit"⁷.

7. "Ah, drag copilaș, te implor, / Roagă-te și pentru Micul Coccoșat."

CARACTERUL DISTRUCTIV

S-ar putea întâmpla ca, privind înapoi la viața sa, cineva să își dea seama că aproape toate legăturile profunde care i-au marcat existența au fost cu oameni despre care toată lumea spunea, într-un glas, că au “un caracter distructiv”. Într-o bună zi, poate din întâmplare, ar descoperi acest lucru și, cu cât șocul ar fi mai mare, cu atât mai mari ar fi șansele sale de a-și reprezenta caracterul distructiv.

Caracterul distructiv știe un singur lucru: să-și facă loc; și are o singură activitate: să facă ordine. Nevoia lui de aer curat și de spațiu gol este mai puternică decât orice ură.

Caracterul distructiv este juvenil și vesel. Distrugerea întenționează, pentru că înlătură urmele propriei îmbătrâniri; și înveselește, pentru că asta înseamnă pentru el o reducere completă, ba chiar o eradicare a propriei sale boli. La această imagine apolinică a distrugerii contribuie mai ales înțelegerea faptului că lumea se simplifică extraordinar atunci când se dovedește că merită distrusă. Aceasta este marea conexiune care îmbrățișează și unifică pașnic tot ce există. Aceasta este privestea care îi oferă caracterului distructiv un spectacol profund armonios.

Caracterul distructiv este mereu voios și activ. Natura este cea care îi impune ritmul de muncă, cel puțin indirect: iar el trebuie să i-o ia înainte. Dacă nu, preia natura însăși distrugerea.

Caracterul distructiv nu este inspirat de nici o viziune. Are puține nevoi și cea mai neînsemnată dintre ele este cea de a ști ce va înlocui ceea ce a fost distrus. Mai întâi, pentru un scurt moment măcar, spațiul gol, locul unde s-au aflat lucrurile, locul unde a trăit victima. Se va găsi, în cele din urmă, cineva care să aibă nevoie de el fără să-l ocupe.

Caracterul distructiv își vede de munca lui, evitând-o doar pe cea creatoare. Așa cum creatorul caută singurătatea, distrugătorul simte nevoia să fie în permanență înconjurat de oameni, de martori ai eficacității sale.

Caracterul distructiv este un semnal. Tot astfel cum un semn trigonometric este expus din toate părțile vântului, el este expus din toate părțile zvonului. Nu are nici un rost să-l aperi de zvonuri.

Caracterul distructiv nu încearcă să se facă înțeles. Eforturile în această direcție i se par superficiale. Faptul de a fi înțeles greșit îl lasă rece. Dimpotrivă, el caută să provoace înțelegerea greșită, tot astfel cum făceau oracolele, acele instituții de stat distructive. Cel mai mic-burghez fenomen dintre toate, bîrfa, nu apare decât din cauză că oamenii nu vor să fie înțeleși greșit. Caracterul distructiv vrea să fie înțeles greșit; el nu încurajează bîrfa.

Caracterul distructiv este dușmanul omului-casetă. Omul-casetă își caută confortul a cărui întruchipare este caseta. Interiorul casetei este urma

căptușită cu catifea pe care a lăsat-o în lume. Caracterul distructiv șterge pînă și urmele distrugerii.

Caracterul distructiv face parte din frontul tradiționaliștilor. Unii transmit posterității lucruri, făcîndu-le intangibile și astfel conservîndu-le, iar alții situații, făcîndu-le practicabile și astfel lichidîndu-le. Cei din urmă se numesc distructivii.

Caracterul distructiv are conștiința omului istoric, al cărui afect fundamental este o neîncredere insurmontabilă cu privire la mersul lucrurilor și dispoziția de a recunoaște că totul poate merge rău. De aceea, caracterul distructiv este demn de încredere.

Caracterul distructiv nu crede în permanență. Dar tocmai de aceea vede pretutindeni multe căi de ieșiri. Pînă și acolo unde alții se lovesc de ziduri și de munți, el vede pretutindeni o ieșire. Deoarece vede pretutindeni ieșiri, trebuie să le elibereze de îngrămădeala de lucruri. Nu întotdeauna cu violență brutală, ci uneori cu una rafinată. Deoarece vede pretutindeni căi de ieșire, se așază întotdeauna la răscruci. Niciodată nu se știe ce aduce clipa. Reduce la ruină ceea ce există, nu de dragul ruinei, ci de dragul căii de ieșire, care trece printre ruine.

Caracterul distructiv nu trăiește cu sentimentul că viața merită trăită, ci cu cel că sinuciderea nu merită osteneala.

EXPERIENȚĂ ȘI SĂRĂCIE

În cărțile noastre de citire exista povestea cu bătrînul care, pe patul de moarte, le-a spus feciorilor că în via lui este îngropată o comoară. Ca s-o găsească trebuie doar să sape. Au săpat ce au săpat și n-au găsit nici urmă de comoară. Dar cînd a venit toamna, via lor a dat cea mai bogată recoltă din tot ținutul. Atunci au înțeles că tatăl lor le-a împărțit ceva din experiența sa: binecuvîntați nu sînt banii, ci hărnicia. Astfel de lecții ni s-au dat pe tot parcursul copilăriei, pe un ton mai sever sau mai blînd. "E încă prea necopt ca să aibă un cuvînt de spus." "O să vezi tu cum e." Se știa exact ce era experiența: întotdeauna bătrînii o transmiteau tinerilor. Pe scurt, cu autoritatea vîrstei, prin proverbe; mai pe larg, spusă cu plăcere, prin povești; uneori ca o povestire despre tărîmuri îndepărtate, la gura sobei, pentru fii și nepoți. – Unde sînt toate acestea? Cine mai întîlnește oameni care știu să povestească așa cum se cuvine? Unde se mai întîmplă să rostească muribunzii în ziua de azi cuvinte atît de memorabile încît să se transmită ca o bijuterie, din generație în generație? Pe cine mai ajută astăzi un proverb? Cine încearcă să ajungă la o înțelegere cu tinerii, raportîndu-se la experiența sa?

Un lucru este limpede: experiența e în scădere la bursa de valori, și asta într-o generație care a trecut, între 1914 și 1918, prin cea mai îngrozitoare experiență din istoria universală. Poate că nu este atît de ciudat cum pare. Nu se vedea încă de atunci cum oamenii se întorceau amuțiți de pe cîmpul de luptă? Nu îmbogățiți de experiență comunicabilă, ci sărăciți. Tot ce s-a revărsat apoi, în următorii zece ani, în puhoiul de cărți, a fost altceva decît o experiență care se transmite de la om la om. Nu, nu a fost ciudat. Căci niciodată experiențele unor mari minciuni nu au fost pedepsite mai mult decît cele strategice prin războiul de poziții, cele economice prin inflație, cele fizice prin foamete, cele etice prin deținătorii puterii. O generație care mai mergea încă la școală cu tramvaiul cu cai s-a trezit sub cerul liber, într-un peisaj în care nimic nu rămăsese neschimbat în afara norilor de pe cer și, în mijloc, într-un cîmp de forțe plin de curenți distructivi și de explozii, minusculul și fragilul corp omenesc.

Un tip cu totul nou de sărăcie s-a abătut asupra oamenilor, o dată cu dezvoltarea colosală a tehnicii. Iar reversul acestei sărăcii este bogăția de idei neliniștitoare care s-a răspîndit printre – sau, mai curînd, a năvălit peste – oameni, o dată cu reînvierea astrologiei și a înțelepciunii yoghine, a chiromanției și a învățăturilor Christian Science, a vegetarianismului și a gnozei, a scolasticii și a spiritismului. Căci nu este vorba de o reînviere autentică, ci de o galvanizare. Ne gîndim la extraordinarele picturi ale lui Ensor, în care niște năluci au pus stăpînire pe străzile marelui oraș: filistini în travestiuuri de carnaval, chipuri distorsionate de măști, pudrate cu făină, cu fruntea

acoperită de zorzoane strălucitoare, se tăvălesc la nesfârșit de-a lungul străzilor. Aceste picturi sînt poate altceva decît reprezentarea renașterii haotice și înfrîntoare în care atîția își pun speranța. Dar aici se vede cel mai limpede: sărăcia experienței noastre este numai o parte a mării sărăcii care a căpătat iarăși un chip – la fel de precis și de pronunțat ca acela al cerșetorilor în evul mediu. Căci la ce ne folosesc bunurile culturale dacă nu ne raportăm la ele prin experiență? Unde ajungem dacă sînt doar simulate și dobîndite prin vicleșug, ne-a arătat-o atît de clar amestecul îngrozitor de stiluri și de concepții despre lume din secolul trecut, încît ar trebui să considerăm că este profund onorabil să ne recunoaștem sărăcia. Da, să o mărturisim: această sărăcie a experienței este nu numai o sărăcie a experienței personale, ci și a celei omenеști în general. Și astfel un soi de nouă barbarie.

Barbarie? În fapt, da. O spunem pentru a introduce un concept nou, pozitiv al barbariei. Căci unde îl duce sărăcia experienței pe barbar? Îl determină să o ia de la capăt; să înceapă din nou; să se mulțumească cu puțin; să construiască din puțin, fără să se uite nici în dreapta, nici în stînga. Printre marii creatori au existat întotdeauna cei neînduplecați care mai întîi au vrut să facă *tabula rasa*. Cu alte cuvinte, voiau o planșetă goală de desen, erau constructori. Un astfel de constructor a fost Descartes, care voia ca, în primul rînd, întreaga sa filosofie să aibă o singură certitudine: “Gîndesc, deci sînt”, care a și fost punctul lui de pornire. Și Einstein a fost un constructor de acest tip pe care, brusc, nu l-a mai interesat nimic din întregul univers amplu al fizicii în afară de o singură mică discordanță dintre ecuațiile lui Newton și experiențele astronomiei. Și tocmai această luare de la capăt au avut-o în vedere artiștii cînd s-au ținut morțiș de matematică și au construit, cum au făcut cubiștii, lumea din forme stereometrice sau cînd s-au sprijinit pe inginerie, cum a făcut Klee. Căci figurile lui Klee au fost și ele proiectate pe planșetă și, tot astfel cum caroseria unei mașini bune se supune mai ales nevoilor motorului, se supun și ele, în expresia fețelor lor, mai curînd nevoilor interioare decît vieții interioare: de aici barbaria lor.

Cele mai bune minți au început să înțeleagă aceste lucruri. Caracteristica lor este o lipsă totală de iluzii cu privire la epocă, dar, în același timp, un partizanat fără rezerve în favoarea ei. E totuna dacă scriitorul Bert Brecht constată că, de fapt, comunismul nu înseamnă împărțirea dreaptă a bogăției, ci a mizeriei sau dacă precursorul arhitecturii moderne, Adolf Loos, explică: “Scriu numai pentru cei care au o sensibilitate modernă... Nu scriu pentru oameni care au nostalgia Renașterii sau a rococoului”. Un artist atît de complicat ca Paul Klee și unul atît de programatic ca Loos resping imaginea despre om consacrată, sărbătorească, nobilă și împodobită cu toate ofrandele trecutului, pentru a se apleca asupra contemporanului gol care țipă ca un nou-născut, înfășat în scutecele murdare ale acestei epoci. Nimeni nu l-a înțîmpinat cu mai multă bucurie și mai surîzător decît Paul Scheerbart. Romanеle sale seamănă, la prima vedere, cu cele ale lui Jules Verne, dar, spre deosebire de Verne, la care pînă și în cele mai nebunești vehicule zboară prin cosmos mici pensionari francezi sau englezi, pe Scheerbart îl interesează cum

telescoapele, avioanele și rachetele noastre fac din foștii oameni ființe cu totul noi, remarcabile și fermecătoare. De altfel, aceste ființe vorbesc și într-o limbă cu totul nouă. Însușirea ei specifică este înclinația către construcția deliberată, în opoziție cu organicul. Aceasta este caracteristica limbii vorbite de oamenii lui Scheerbart sau, mai bine zis, de lumea lui; căci ei resping antropomorfismul – acest principiu al umanismului. Pînă și prin numele lor proprii: Peká, Labu, Sofanti – astfel se numesc personajele cărții sale, care poartă numele eroului său: *Lesabéndio*. Și rușii dau copiilor lor nume “dezumanizate”: îi numesc Octombrie, în cinstea lunii revoluției, sau “Piatiletka”, după planul cincinal, sau “Aviahim”, după o companie aeriană. Nu este o înnoire tehnică a limbii, ci mobilizarea ei în slujba luptei sau a muncii, oricum a schimbării realității, nu a descrierii ei.

Scheerbart însă, pentru a ne întoarce la el, pune un accent deosebit pe instalarea celor din lumea sa – și, după exemplul lor, a concetățenilor săi – în locuințe potrivite rangului lor: în case de sticlă mobile și glisante, așa cum, între timp, le construiau Le Corbusier și Loos. Nu degeaba este sticla un material atît de dur și de neted, de care nu se prinde nimic. Este totodată rece și prozaică. Obiectul de sticlă nu are “aură”. Sticla este oricum dușmanul misterului. Și al proprietății. Marele scriitor André Gide a spus o dată: Orice lucru pe care vreau să-l posed îmi pierde transparența. Oamenii ca Scheerbart visează oare la clădiri de sticlă pentru că sînt adepții unei noi sărăcii? Dar poate că, în această privință, comparația este mai relevantă decît orice teorie. Cînd intră cineva într-o cameră burgheză din anii optzeci impresia cea mai puternică pe care o are este “aici nu ai ce căuta”, în ciuda confortului tihnit, “*Gemütlichkeit*”, pe care îl iradiază încăperea. Aici nu ai ce căuta – pentru că aici nu există nici un locșor pe care locuitorul ei să nu-și fi pus amprenta: bibelouri pe pervaze, huse pe fotolii, transperante la ferestre, apărător în fața șemineului. O expresie frumoasă a lui Brecht spune mult, foarte mult în această privință: “Șterge urmele!”, spune refrenul primei poezii din *Lesebuch für Städtebewohner* [*Carte de citire pentru orășeni*]. Aici, în camera burgheză, comportamentul opus a devenit obișnuință. Și invers, “*intérieur*”-ul îl obligă pe locuitor să preia un maximum de obișnuințe, obișnuințe care se potrivesc mai mult interiorului în care trăiește decît lui însuși. Oricine își amintește de scenele absurde pe care le făceau locuitorii acestor cuiburi plușate cînd se spărgea ceva în casă. Pînă și supărarea lor – și au știut să folosească cu virtuozitate acest afect, care începe să dispară treptat – era, în primul rînd, reacția unui om căruia i s-au șters “urmele vieții de pe fața pămîntului”. Asta au reușit să facă Scheerbart cu sticla lui și Bauhaus-ul cu oțelul lui: au creat spații în care este greu să lași urme. “După cum reiese din cele spuse pînă acum”, explica Scheerbart acum douăzeci de ani, “putem vorbi de o «cultură a sticlei». Noul mediu de sticlă îl va transforma complet pe om. Și ar fi de dorit ca noua cultură a sticlei să nu aibă prea mulți adversari.”

Sărăcie a experienței: nu trebuie înțeles prin aceasta că oamenii tînjesc după noi experiențe. Dimpotrivă, tînjesc să se elibereze de experiențe, tînjesc

după o lume în care să-și poată expune în mod clar și precis sărăcia lor, atît pe cea exterioară, cît și pe cea interioară, astfel încît să ajungă să fie considerată ceva decent. Nu sînt însă întotdeauna neștiutori sau lipsiți de experiență. Adesea se poate spune că sînt chiar invers: au "înghițit" totul, "cultura" și "omul", sînt îmbuibăți și obosiți. Nimeni nu se simte mai atins de cuvintele lui Scheerbart decît ei: "Sînteți toți atît de obosiți – și asta nu-mai pentru că nu vă concentrați profund pe un singur plan, extrem de simplu și de mare". După oboseală urmează somnul și, cum se întîmplă adesea, în vis tristețea și descurajarea din timpul zilei se compensează și existența foarte simplă dar măreață pentru care, în starea de veghe, le lipsește puterea, se realizează. Existența lui Mickey Mouse este un asemenea vis al omului de astăzi. Această existență este plină de minuni, care nu numai că le întrec pe cele tehnice, dar fac și haz pe socoteala lor. Căci ceea ce este ciudat este că sînt improvizate, își fac apariția fără mașinării, din corpul lui Mickey Mouse, al aliaților și al prigonitorilor lui, din mobilele cotidianului sau din pomi, nori și lacuri. Natură și tehnică, primitivism și confort au devenit unul și același lucru și, în fața ochilor unor oameni care sînt obosiți de complicațiile nesfîrșite ale traiului zilnic și al căror scop în viață pare a fi doar un punct de fugă îndepărtat într-o perspectivă infinită de mijloace, o existență care își este suficientă sieși în fiecare punct al cursului ei, în modul cel mai simplu și totodată cel mai confortabil, o existență în care o mașină nu cîntărește mai mult decît o pălărie de paie și în care roadele din pom se rotunjesc la fel de repede ca nacela unui aerostat, le apare ca salvatoare. Și acum să privim de la distanță, să facem un pas înapoi.

Săraci am devenit. Am amanetat bucată după bucată din moștenirea noastră de umanitate, la o sutime din valoarea ei și, în schimb, ni s-a înmînat moneda mărunță a "actualului". După ușă ne așteaptă criza economică și, în spatele ei, o altă umbră, a războiului iminent. De cramponat nu se cramponează în ziua de astăzi decît cei cîțiva care sînt la putere și care, Dumnezeu știe, nu sînt mai umani decît ceilalți; în general sînt mai barbari, dar nu în sensul bun al cuvîntului. Ceilalți trebuie să se adapteze la nou și la puțin. Ei sînt de partea celor care s-au ocupat personal de reînnoirea din temelii și care au întemeiat-o pe înțelegere și renunțare. În clădirile acestora, în picturile și povestirile lor omenirea se pregătește să supraviețuiască culturii, dacă e nevoie. Și, ceea ce este cel mai important, o face rîzînd. Poate că acest rîs sună din cînd în cînd barbar. Bine. Dacă s-ar putea ca fiecare în parte să dea puțină omenie acelei mase care, într-o bună zi, îl va răsplăti cu vîrf și îndesat.

UMBRE SCURTE I

IUBIRE PLATONICĂ

Esența și tipul unei iubiri se conturează cel mai precis în destinul pe care îl rezervă numelui – prenumelui. Căsătoria care privează femeia de numele ei de fată, pentru a-l înlocui cu cel al bărbatului, nu-i lasă nici prenumele neatins – și asta este valabil și pentru orice apropiere sexuală. Îl învâluie și îl înconjoară cu nume de alint, sub care dispare ani și decenii de-a rîndul. Opusul căsniciei, în acest sens larg, este iubirea platonice, ce poate fi definită cu adevărat numai astfel – în destinul numelui, și nu în cel al corpului – în singurul ei sens autentic, în singurul ei sens grav: ca iubire care nu își satisface pofta sacrificînd numele femeii iubite, ci o iubește cu numele ei, o posedă cu numele ei și o dezmiardă cu numele ei. Singur faptul că păstrează nealterat și ocrotește numele și prenumele iubitei este adevărata expresie a tensiunii, a atracției din depărtare care se numește iubire platonice. Pentru această iubire, prezența iubitei decurge din numele ei, asemenea razelor dintr-un centru fierbinte, și tot din el izvorăște opera celui care iubește. Astfel, *Divina Commedia* nu este altceva decît aura care înconjoară numele Beatricei; cea mai puternică reprezentare a faptului că toate forțele și figurile cosmosului izvorăsc din numele care iese intact din iubire.

O DATĂ ÎNSEAMNĂ DELOC

În sfera eroticului acest adevăr se impune cu o evidență surprinzătoare. Atîta vreme cît faci curte unei femei îndoindu-te în permanență de împlinirea dorinței tale, ea nu este posibilă decît raportată la această îndoială, și anume ca eliberare, ca decizie. Dar în clipa în care s-a realizat astfel, în locul ei poate apărea oricînd o nostalgie nouă, intolerabilă a împlinirii nude, simple, în sine. Prima împlinire se reduce, în amintire, mai mult sau mai puțin la decizia luată, adică la funcția ei față de îndoială, devenind astfel abstractă. De aceea, prin comparație cu satisfacția pură, cu satisfacția absolută, ea poate deveni acel o dată care înseamnă deloc. Pe de altă parte însă, chiar și în iubirea erotică, satisfacția pură, absolută se poate devaloriza și ea. De pildă, cînd ne amintim, brusc și brutal, de o banală aventură carnală și anulăm această singură dată, considerînd că e ca și cum n-ar fi fost deloc, deoarece căutăm liniile de fugă ale așteptării, pentru a afla cum este abolită în fața ochilor noștri femeia, ca punct de intersecție al lor. Rămîne un mister cum, în toate aventurile sale, Don Juan, acest copil răsfățat al norocului, reușește, cu viteza fulgerului, să facă în același timp o curte plăcută și să ia decizii, cum recuperează așteptarea, în beția sentimentului, și cum anticipează decizia, în timp ce face curte. Acest o-dată-pentru-totdeauna al plăcerii, această împletire a timpurilor nu poate fi exprimată

decît prin muzică. Ca lentilă convergentă a iubirii, Don Juan are nevoie de muzică.

LA OMUL SĂRAC NICI BOII NU TRAG

Nici o lojă de gală nu are un preț atît de exorbitant ca biletul de intrare pentru natura liberă a lui Dumnezeu, aceeași natură care, învățaserăm noi, se dăruiește cu generozitate vagabonzilor și cerșetorilor, zdrențăroșilor și hoinarilor, își păstrează chipul cel mai consolator, cel mai liniștit și cel mai curat pentru omul bogat, atunci cînd pătrunde, prin ferestrele înalte și largi, în sălile lui umbroase și răcoroase – acesta este adevărul crud pe care vila italiană îl transmite celui ce intră pentru prima oară pe porțile ei, ca să privească lacul și munții care, față de ce a văzut acolo, afară, sînt la fel de palide ca o fotografie Kodak față de o pînză de Leonardo. Da, lui îi apare peisajul încadrat de rama ferestrei, și numai pentru el l-a semnat mîna măiastră a lui Dumnezeu.

PREA APROAPE

Pe malul stîng al Senei, în față la Notre-Dame, în vis. Acolo mă aflu, dar nimic din ce era în jur nu seamăna cu Notre-Dame. Doar o clădire de cărămidă aparentă se înalța cu ultimele gradenuri ale masei sale pe fundalul unui cofraj înalt, de lemn. Și totuși, stăteam copleșit în fața catedralei Notre-Dame. Eram copleșit de dor. Dorul de acel Paris în care mă aflu acum, în vis. De unde acest dor? Și de unde acest obiect de nerecunoscut și diform? – Explicația: în vis mă apropiasem prea mult de ea. Dorul nespus care mă năpădise aici, în inima a ceea ce-mi dorisem atît de mult, nu era cel care din depărtare te îndeamnă către imagine. Era dorul senin care a depășit deja pragul imaginii și al posesiunii și care nu mai știe decît efectul numelui, al numelui în virtutea căruia se naște obiectul iubit, se transformă, îmbătrînește, întinerește și este, fără imagine, refugiu tuturor imaginilor.

PROIECTE SECRETE

Puține superstiții sînt atît de răspîndite ca aceea care îi oprește pe oameni să stea de vorbă despre intențiile și proiectele lor cele mai importante. Această atitudine a pătruns în toate păturile sociale și, în plus, tot felul de motive omenești, de la cel mai banal pînă la cel mai ascuns, par să contribuie la ea. Ceea ce este evident pare atît de plat și de plin de bun-simț, încît unii vor spune că nu se poate vorbi de superstiție. Nimic nu e mai firesc decît faptul că un om care a avut un eșec caută să-l păstreze pentru sine și, ca să fie sigur, nu vorbește cu nimeni despre planurile pe care le are. Dar acesta nu este decît stratul exterior al motivelor deciziei sale, verniul de suprafață, care le camuflează pe cele mai adînci. Dedesubt este al doilea nivel, care înseamnă conștiința obscură a faptului că puterea de a înfăptui slăbește prin descărcarea motrice, prin surogatul de satisfacție motrice pe care îl constituie vorbirea. Cea mai simplă experiență dezvăluie acest caracter distructiv al vorbirii care rareori a fost luat în serios, așa cum o merită. Dacă

ne gândim cum aproape toate planurile importante sînt atașate de un nume, ba chiar legate de el, înțelegem cît de scump poate fi plătită plăcerea de a-l rosti. Fără îndoială că celui de al doilea nivel îi urmează un al treilea. Este ideea de a te ridica, ca pe treptele unui tron, deasupra ignoranței celorlalți, mai ales a prietenilor. Dar, după toate acestea, mai există și un altul, ultimul și cel mai amar, în a cărui profunzime pătrund cuvintele lui Leopardi, potrivit cărora: "Mărturisirea propriilor suferințe nu provoacă compasiune, ci satisfacție; nu numai printre dușmani, dar și printre toți oamenii care le cunosc, trezește bucuria, și nu tristețea, deoarece este o confirmare a faptului că cel în cauză are mai puține merite decît propria persoană". Dar cîți oameni ar fi în stare să mai creadă în sine, dacă rațiunea le-ar sufla la ureche judecata lui Leopardi? Cîți dintre ei, scîrbiți de amărăciunea unei astfel de recunoașteri, nu ar da-o deoparte? Astfel intră în acțiune superstiția, concentrarea farmaceutică a celor mai amare ingrediente, pe care nu le-ar suporta nimeni dacă le-ar degusta separat și în parte. Omul preferă să asculte de obscurul și misterul proverbelor și datinilor decît de limbajul bunului-simț al predicilor despre asprimile și durerile vieții.

CUM ÎȚI DAI SEAMA DE PROPRIA PUTERE

După înfrîngeri avute. Cînd ratăm ceva datorită slăbiciunilor noastre, ne disprețuim și ne este rușine. Cînd sîntem puternici însă ne disprețuim înfrîngerea și ne este rușine de nenorocul avut. Succesul și norocul ne fac să realizăm propria noastră putere? Cine nu știe că tocmai ele ne dezvăluie propriile slăbiciuni ascunse? Cine nu s-a întrebat, după o victorie în luptă sau în dragoste, înfiorat parcă de voluptatea slăbiciunii: Mie mi s-a întîmplat asta? Mie, celui mai slab? Altfel se petrece seria noastră de înfrîngeri, din care învățăm toate tertipurile redresării și ne îmbăiem în rușine ca în sîngele balaurului. Indiferent că este vorba de glorie, de alcool, de bani, de iubire – atunci cînd cineva este puternic îi sînt indiferente și onoarea, și teama de a gafa, și caracterul. Nici ultimul negustor evreu de mărunțișuri nu este mai insistent cu clienții decît Casanova cu Charpillon. Astfel de oameni sînt bine instalați în puterea lor. O bună instalare foarte particulară și îngrozitoare, care este prețul puterii. Existența într-un tanc. Dacă ne instalăm în el, sîntem proști și inabordabili, cădem în toate șanțurile, trecem peste toate piedicile, răscolim murdăria și pîngărim pămîntul. Dar numai dacă ne murdărim astfel sîntem de neînvins.

DESPRE CREDINȚA ÎN PREZICERI

Cercetarea stării în care se găsește cineva care apelează la forțe obscure este una dintre căile cele mai scurte și mai sigure de a ajunge la cunoașterea și la critica lor. Căci fiecare minune are două chipuri, unul pentru cel care o face și altul pentru cel pentru care este făcută. Și adesea cel din urmă chip este mai concludent decît cel dintîi, deoarece conține un secret. Dacă cineva vrea să i se facă biografia cu ajutorul grafologiei, al chiromanției sau al horoscopului, nu întrebăm deocamdată decît atît: Ce se întîmplă cu el? Am

putea crede mai întâi că este vorba de a verifica, de a compara, de a examina, cu mai mult sau mai puțin scepticism, fiecare afirmație. De fapt, nu se întâmplă nimic din toate acestea. Mai curînd contrariul. În primul rînd, o curiozitate arzătoare cu privire la rezultat, de parcă ar aștepta o informație despre cineva care îi este indispensabil, dar cu desăvîrșire necunoscut. Substanța combustibilă a acestui foc este vanitatea. În curînd se transformă în mare de flăcări pentru că acum a dat peste numele său. Dar dacă a-și vedea expus numele are deja, în sine, un efect extrem de puternic asupra purtătorul lui (americani i-au și găsit o utilizare practică, adresînd reclamele lor luminoase lui Smith sau lui Brown), atunci este firesc ca această expunere să se lege de conținutul prezicerii. Dar atunci se întâmplă următoarele: pretinsa imagine interioară pe care o purtăm în noi despre propria esență este, în fiecare clipă, pură improvizație. Ea se orientează, dacă putem să spunem așa, după măștile care i se prezintă. Lumea este un arsenal de asemenea măști. Numai omul diminuat, pustiit caută acest arsenal în propriul său interior, ca pe un travesti. Noi înșine sîntem adesea săraci în măști. De aceea, nimic nu ne face mai fericiți decît dacă cineva se apropie de noi cu o cutie plină de măști exotice și ne prezintă exemplarele mai rare, cum ar fi masca ucigașului, a marelui magnat, a exploratorului. Ne încîntă să privim prin ele. Vedem constelațiile, clipele în care chiar am fost într-adevăr și la propriu ba una, ba alta sau toate deodată. Toți ne dorim acest joc cu măști și din asta trăiesc și astăzi cei care ghicesc în cărți, chiromanții și astrologii. Știu să ne poarte în trecut, într-una din acele pauze tăcute ale destinului, despre care observi doar mai tîrziu că, de fapt, conținea germenul unei alte configurații de destin decît cel care ne-a fost rezervat. Faptul că destinul se oprește cum se oprește o inimă – iată ceea ce simțim, cu o spaimă profundă, fericită, în acele imagini ale ființei noastre, aparent atît de incomplete, aparent atît de strîmbe, pe care ni le prezintă șarlatanul. Și ne grăbim să-i dăm dreptate cu atît mai mult cu cît simțim cu aviditate cum cresc în noi umbrele unei vieți netrăite.

UMBRE SCURTE

Cînd se apropie amiaza, umbrele nu mai sînt decît margini negre, precise la picioarele lucrurilor și par pe punctul de a se retrage fără zgomot, pe nesimțite, în alcătuirea lor, în misterul lor. Atunci vine, în deplinătatea sa concentrată și furișă, ceasul lui Zarathustra, al gînditorului în “miezul vieții”, în “grădina de vară”. Cunoașterea desenează conturul riguros al lucrurilor asemenea soarelui la zenit.

SEMNE SECRETE

Tradiția orală ne transmite cuvintele lui Schuler, conform cărora orice cunoaștere trebuie să conțină un grăunte de nonsens, tot astfel cum în tapiseriile sau frizele ornamentale de odinioară recunoaștem, undeva în regularitatea texturii lor, o mică abatere. Cu alte cuvinte: hotărîtoare nu este înaintarea de la o cunoaștere la alta, ci saltul în cadrul fiecăreia în parte.

El este semnul discret al autenticității care o deosebește de orice marfă de serie, confecționată după șablon.

UN CUVÎNT AL LUI CASANOVA

“Știa”, spune Casanova despre o codoașă, “că nu am puterea să plec fără să-i dau ceva.” Ciudate cuvinte. De ce putere era nevoie ca să nu îi achite banii cuveniți codoașei? Sau, mai bine zis, ce slăbiciune este cea pe care ea știe că poate conta întotdeauna? Este rușinea. Codoașa poate fi cumpărată; nu ca rușinea clientului pentru care își dă osteneala. Copleșit de rușine, clientul încearcă să-și găsească un ascunziș și îl găsește pe cel mai secret: banii. Neobrăzarea aruncă prima monedă pe masă; rușinea adaugă un pumn de monede pentru a o ascunde.

POMUL ȘI LIMBAJUL

Am urcat pe un dîmb și m-am întins sub un pom. Era un plop sau un arin. De ce n-am reținut ce specie era? Pentru că, pe cînd priveam frunzișul și urmăream cum se leagănă, am fost atît de impresionat de limbajul lui încît acesta a executat încă o dată străvechiul ritual al cununiei cu pomul, în prezența mea. Crengile și, o dată cu ele, întreaga coroană se legăneau cum-pănind sau se încovoiau respingînd; ramurile dădeau semne de încuviințare sau de trufie; frunzișul ținea piept unui curent insolent de aer, se înfiora în fața lui sau îl înfrunta fățiș; trunchiul avea temeiul său solid pe care se sprijinea, iar o frunză făcea umbră alteia. O adiere ușoară juca la nuntă și împărștia apoi copiii, răsăriți din acest pat nupțial în lumea întreagă, ca pe un discurs în imagini.

JOCUL

Jocul, ca oricare altă pasiune, se face recunoscut prin faptul că scînteia se transmite de la un centru la altul în sfera trupească, mobilizînd cînd un organ, cînd altul, concentrîndu-i și limitîndu-i întreaga existență. Acesta este răgazul care se acordă drepturilor înainte ca bila să nimerească la locul ei. Ea survolează ca un avion pătratele, răspîndind sămînța jetoanelor în urma ei. Acest răgaz este anunțat de clipa, destinată doar urechii, în care bila intră în vîrtej și jucătorul ascultă cum Fortuna își acordă contrabasurile. În timpul jocului, care se adresează tuturor simțurilor fără să-l excludă nici pe cel atavic al clarviziunii, vine și rîndul ochiului. Toate cifrele îi fac semn. Dar, pentru că a uitat complet limbajul semnelor, îi induce adesea în eroare pe cei care îi acordă încrederea. În schimb, tocmai aceștia sînt cei mai împătimiți de joc. Miza pe care au pierdut-o mai rămîne o clipă în fața lor. Regula jocului le impune să se abțină. La fel ca un îndrăgostit căzut în dizgrația femeii iubite. Mîna ei se află în apropierea mîinii sale, dar nu întreprinde nimic ca s-o atingă. Jocul are adoratori pătimiși care îl iubesc de dragul lui, și nu pentru ceea ce le dă. Chiar dacă le ia totul, se consideră ei singuri vinovați. Atunci spun: “Am jucat prost”. Iar această iubire constituie în sine răsplata zelului lor, astfel încît pînă și pierderile le sînt dragi, numai fiindcă

prin ele își dovedesc puterea de sacrificiu. Un astfel de cavalier ireproșabil al norocului a fost acel prinț de Ligne care frecventa cluburile pariziene în anii care au urmat după căderea lui Napoleon și care era vestit prin atitudinea cu care accepta pierderile cele mai uriașe. Spectacolul se repeta în fiecare zi. Cu mâna dreaptă arunca neconținut mize mari pe masă, apoi o lăsa să atîrne inertă. Pe cea stîngă o ținea neclintită, la orizontală, băgată în vestă, pe partea dreaptă a pieptului. Mai tîrziu, s-a aflat de la valetul său că pe pieptul lui erau trei cicatrice care corespundeau exact urmei lăsate în mod regulat de cele trei unghii care se înfingeau în mod regulat prin stofă în carne.

DEPĂRTAREA ȘI IMAGINILE

Oare plăcerea provocată de lumea imaginilor nu se alimentează dintr-o rezistență sumbră față de cunoaștere? Mă uit din depărtare la peisaj: acolo, în golf, marea este netedă ca oglinda; pădurile, mase nemișcate și mute, se întind pe culmile muntelui; acolo, în vîrf, se înalță de secole ruinele unui castel; cer luminos, fără nori, de un albastru veșnic. Aceasta este imaginea pe care și-o dorește omul visător. Pentru a se lăsa în voia imaginii, trebuie să uite că marea este frămîntată de miliarde de valuri, că pădurile freamătă din rădăcini pînă la ultima frunză în fiecare clipă, că ruinele castelului se năruie și se fărîmițează tot mai mult și că pe cer, înainte să se formeze norii, aburi nevăzuți se luptă și se întrepătrund. El nu vede decît repaus și eternitate. Orice aripă de pasăre care îl atinge, orice pală de vînt care îl înfioară, orice apropiere care îl afectează îi dovedesc că se minte singur. Dar depărtările îi refac visul, fiecare perete de nori îi oferă un sprijin, fiecare geam luminat îl face să se aprindă din nou. Și reușita lui cea mai deplină este atunci cînd înlătură partea neplăcută a mișcării înseși, cînd transformă briza în murmur și trecerea în zbor a păsărilor într-o linie pe cer. Bucuria visătorului este să fixeze natura într-un cadru de imagini fără culoare. Darul poetului este să o încînte cu fiecare nouă chemare.

LOCUIȚE FĂRĂ URME

Cînd intră cineva într-o cameră burgheză din anii optzeci, cea mai puternică dintre impresiile pe care le are este cea de "aici nu ai ce căuta", cu toată atmosfera de confort tihnit [*Gemütlichkeit*] pe care poate o emană. Aici nu ai ce căuta – căci nu există nici un locșor pe care locuitorul să nu fi lăsat urme: pe pervaze bibelouri, pe fotolii huse cu monogramă brodată, la geamuri transperante și în fața căminului paravane. O expresie frumoasă a lui Brecht spune mult, foarte mult în această privință. "Șterge urmele!" Aici, în camera burgheză, comportamentul opus a devenit obișnuință. Și, invers, interiorul îi obligă pe locuitorii săi să-și însușească o mulțime de obiceiuri. Ele sînt însumate în imaginea "domnului care a închiriat o cameră mobilată", așa cum se prezintă el în fața proprietăreselor. A locui într-o asemenea vizuină plușată nu era altceva decît a lăsa o urmă care era stabilită de obiceiuri. Pînă și mînia de care era cuprinsă păgubita, la cea mai mică pagubă, nu era, probabil, decît reacția unui om căruia "i se ștersese urma de pe fața

pământului”. Urma pe care o lăsase el pe perne și fotolii, rudele sale pe fotografii, bunurile sale în cutii și casete, care, uneori, făcea ca aceste încăperi să pară la fel de suprapopulate ca un columbar. Acum noii arhitecți, cu sticla și cu oțelul lor, au creat spații în care nu este ușor să lași urme. “După cele spuse mai înainte”, scria deja Scheerbart acum douăzeci de ani, “putem foarte bine să vorbim despre «o cultură a sticlei». Noul mediu de sticlă îl va transforma complet pe om. Și este de dorit ca această nouă cultură să nu aibă prea mulți oponenți.”

UMBRE SCURTE

Cînd se apropie amiaza, umbrele nu mai sînt decît marginile negre, precise de la picioarele lucrurilor. Sînt gata să se retragă, pe nesimțite, fără zgomot, în alcătuirea, în misterul lor. Atunci vine, în forma sa concisă, prescurtată, ceasul lui Zarathustra, al gînditorului “la amiaza vieții”, în “grădina de vară”. Căci cunoșterea conturează lucrurile cel mai riguros, asemenea soarelui la zenit.

GROAZĂ FRUMOASĂ

Paisprezece iulie. Dinspre Sacré-Cœur se revarsă focuri de Bengal asupra colinei Montmartre. Orizontul de dincolo de Sena este incandescent. Jerbe de foc se înalță și se sting peste oraș. Zeci de mii de oameni stau pe panta abruptă și urmăresc spectacolul. Un freamăt surd agită mulțimea, ca un vînt care învolutează în joacă poalele unui palton. Dacă îl asculți cu atenție, percepi și altceva în afară de așteptarea artificierilor. Nu așteaptă această mulțime năucă și o catastrofă destul de mare ca să aprindă scînteii cu tensiunea ei; un pîrjol sau sfîrșitul lumii, orice ar face să se transforme acest murmur generalizat, de catifea într-un singur strigăt, ca pala de vînt care descoperă căptușeala purpurie a paltonului? Căci strigătul sonor de spaimă, strigătul de panică este reversul oricărei adevărate sărbători de masă. Fiorul ușor care străbate nenumărații umeri tinjește înfricoșat după el. Pentru existența profundă, inconștientă a masei, sărbătorile și incendiile sînt doar un joc care îi pregătește pentru momentul cînd devin majori, pentru ziua în care panica și sărbătorea, care se regăsesc ca frații după o lungă despărțire, se îmbrățișează la revoluție. Pe bună dreptate noaptea de paisprezece iulie se sărbătorește cu focuri de artificii în Franța.

IDEI ÎN IMAGINI

LA MOARTEA UNUI BĂTRÎN

Pierderea resimțită de cineva mult mai tânăr îi atrage poate pentru prima oară atenția asupra ce se poate întâmpla între oameni care sînt despărțiți de un mare număr de ani și totuși legați de o afecțiune profundă. Cel care a murit a lăsat în urma sa un partener cu care nu se puteau discuta cele mai multe, cele mai importante și cele mai personale subiecte. În schimb, discuția cu el era plină de o prospețime și de o liniște care nu ar fi fost posibilă cu cineva de aceeași vîrstă. Și asta din două cauze. Pe de o parte, pînă și cea mai discretă confirmare reciprocă, peste prăpastia dintre generații, era mult mai convingătoare decît confirmarea cuiva de aceeași vîrstă. Pe de alta, tînărul găsea ceva, ce dispărea mai tîrziu, după ce bătrînii îl părăseau, pînă cînd, la rîndul lui, îmbătrînea și el: un dialog care nu era întinat de nici un calcul și de nici un considerent exterior, deoarece nici unul nu aștepta nimic de la celălalt și nu avea alt sentiment decît cel atît de rar al bunăvoinței gratuite.

SCRIITORUL BUN

Scriitorul bun nu spune mai mult decît gîndește. Și asta este foarte important. Pentru că spusul nu este numai expresia, ci și realizarea gîndirii. Tot astfel cum mersul nu este numai expresia dorinței de a ajunge la un țel, ci și îndeplinirea ei. De ce tip este însă această îndeplinire: dacă apreciază just ținta sau dacă se pierde, dezlinată și nereliefată, în dorință – acest lucru depinde de antrenamentul celui care merge către ea. Cu cît se disciplinează mai mult, evitînd mișcările inutile, ocolite și împleticite, cu atît este mai satisfăcătoare ținuta corpului și mai conformă cu realitatea angajarea în acțiune. Scriitorul prost are multe idei în a căror urmărire se avîntă ca un alergător prost și neantrenat care își mișcă membrele fără vlagă și nesigur. Tocmai de aceea nu poate spune niciodată clar ceea ce gîndește. Este darul scriitorului bun să prezinte gîndirii, prin stilul său, spectacolul unui corp bine antrenat spiritual. Nu spune niciodată mai mult decît gîndește. Astfel scrisul său nu este niciodată în folosul propriei lui persoane, ci numai în folosul a ceea ce vrea să spună.

Vis

O...ii mi-au arătat casa lor din Indiile Olandeze. Camera în care mă aflam era lambrisată cu lemn închis la culoare și dădea impresia de bunăstare. Dar asta încă nu era nimic, mi-au spus ghizii mei. Trebuia neapărat să admir și priveliștea de la etaj. M-am gîndit că voi vedea marea care era aproape și am început să urc scările. O dată ajuns sus m-am oprit în fața unei ferestre. M-am uitat în jos. În fața ochilor mei era acea cameră caldă, lambrisată în care te simțeai acasă, pe care tocmai o părăsisem.

Copilul este bolnav. Mama îl bagă în pat, stă cu el și începe să-i spună povești. Ce înseamnă asta? Am bănuțit ceva cînd N. mi-a vorbit de harul tămăduitor al nevastei sale. Mi-a spus despre mîinile ei: "Mișcările erau extrem de expresive. Dar expresia lor nu se putea descrie... Părea că spun o poveste". Tămăduirea prin povestire ne este cunoscută din formulele magice din Merseburg. Ele nu repetă doar formula lui Odin; mai curînd povestesc situația reală pe baza căreia le-a folosit prima oară. Se știe că ceea ce povestește bolnavul doctorului la prima consultație poate deveni începutul procesului de vindecare. Și astfel se pune întrebarea dacă povestirea nu ar fi clima potrivită și condiția favorabilă pentru vindecare. Sau, mai bine zis, dacă nu s-ar vindeca orice boală, cu condiția să se lase purtată destul de departe – pînă la locul de confluență – de cursul povestirii. Dacă privim durerea ca pe un baraj care oprește cursul povestirii, e limpede că poate fi dărîmat acolo unde presiunea devine destul de puternică pentru a purta cu sine tot ce înlînește în drum în marea binecuvîntată a uitării. Mîngîierile trasează cursul acestui șuvoi.

Vis

Berlin; mă aflu în într-o trăsură în compania extrem de îndoielnică a două fete. Deodată s-a întunecat cerul. "Sodoma", a spus o doamnă sobră, de o anumită vîrstă, cu bonețică pe cap, care apăruse și ea brusc în trăsura noastră. Și așa am ajuns în perimetrul unei gări unde liniile ferate se despărțeau. Aici a avut loc mai întîi o ședință de tribunal, în care cele două părți stăteau față în față, la colțurile străzii, pe trotuar. Mi s-a părut că luna supradimensionată și spălăcită care era jos, pe cer, era simbol al dreptății. Pe urmă am participat la o mică expediție care se deplasa în josul unei rampe de tipul celor care există în gările de mărfuri (eram tot în perimetrul gării). Ne-am oprit în fața unui pîrîiaș foarte îngust. Pîrîiașul curgea între două rînduri de plăci convexe de porțelan care nu erau fixe, ci plutitoare și care cedau sub presiunea piciorului ca niște geamanduri. Nu sînt sigur dacă cel de-al doilea rînd era tot de porțelan. Cred că mai curînd era de sticlă. Oricum, erau acoperite pe toată suprafața cu flori, care ieșeau din vasele de sticlă ca niște cepe, bulboase și colorate, și care se loveau domol unele de altele în apă, tot ca niște geamanduri. Am călcat pentru o clipă în răsadurile cu flori de pe partea opusă. În același timp, auzeam explicațiile unui funcționar mărunț care ne însoțea. În acest șanț, spunea el, își iau zilele sinucigașii, săracii care nu mai posedă decît o floare pe care o țin între dinți. În lumina aceasta trebuiau privite florile. Te puteai gîndi la Acheron; dar, în vis, nici vorbă de așa ceva. Mi s-a spus unde anume să pun piciorul, cînd m-am întors pe primele plăci. Pe această parte, porțelanul era alb și striat. Ne-am înapoiat din străfundurile gării de mărfuri stînd de vorbă. Am atras atenția asupra desenului straniu al cahlelor pe care călcam în continuare și asupra faptului că ar putea fi folosite într-un film. Dar nimeni nu dorea să vorbească atît de deschis despre astfel de proiecte. Pe cînd coboram, ne-a ieșit brusc în întîm-

pinare un puști îmbrăcat în zdrențe. Ceilalți l-au lăsat să treacă în liniște, numai eu m-am căutat disperat prin buzunare, în căutarea unei monede de cinci mărci. N-am reușit. Când a trecut pe lângă mine – căci nu s-a oprit nici o clipă din drum – i-am strecurat niște mărunțiș și m-am trezit.

“NOUA COMUNITATE”

Am citit *Friedensfest* [Sărbătoarea păcii] și *Einsame Menschen* [Oameni singuratici]. Cît de necuviincios se purtau oamenii în acest mediu din Friedrichshagen. Dar se pare că acești oameni din “Noua comunitate” a lui Bruno Willes și Bölsche, care au făcut atîta vîlvă în tinerețea lui Gerhart Hauptmann, chiar se comportau copilărește. Cititorului contemporan i se va părea că face parte dintr-un neam de spartani, într-atît este de disciplinat în comparație cu ei. Ce personaj grosier este acel Johannes Vockerath, pe care Hauptmann îl descrie cu simpatie vădită. Proasta creștere și indiscreția par a fi precondiția acestui eroism dramatic. În realitate însă este vorba de boală. Și aici, ca și la Ibsen, chipurile ei multiple par a fi pseudonime pentru boala sfîrșitului de secol, pentru *mal de siècle*. La acele personaje boeme, pe jumătate ratate, cum sînt Braun și pastorul Scholz, dorul de libertate este cel mai puternic. Pe de altă parte însă, pare că ceea ce i-a îmbolnăvit în primul rînd este preocuparea intensă cu arta, cu problemele sociale. Cu alte cuvinte: boala este aici o emblemă socială, așa cum era nebunia la bătrîni. Bolnavii știu foarte bine care este starea societății. Lipsa inhibițiilor se transformă într-un simț infailibil al atmosferei în care trăiesc contemporanii lor. “Nervozitatea” este zona acestei schimbări. Nervii sînt fire inspirate, asemenea acelor fibre care se răsuceau în torsade, cu o zveltețe nesatisfăcută și cu sinuozități nostalgice, pe mobilierul și pe fațadele caselor, pe la 1900. *Jugendstil*-ul îl privea pe personajul boem ca pe o Daphne care, cînd este pîndită de realitatea care se apropie tot mai mult, se transformă într-un mănunchi de nervi dezveliți, care se înfiorează în aerul prezentului.

COVRIG, PANĂ, PAUZĂ, VĂICĂRELI, FLEACURI

Asemenea cuvinte, fără nici un raport între ele și fără nici o coerență, sînt punctul de plecare al unui joc care era foarte apreciat în epoca Biedermeier. Datoria fiecărui jucător era să facă legătura între ele, într-un text concis, fără să le schimbe însă ordinea. Cu cît era textul mai scurt, cu cît comunica mai puțin, cu atît soluția era mai apreciată. Copiilor le vin cele mai frumoase și ingenioase idei la acest joc. Pentru ei, cuvintele mai sînt ca niște peșteri, legate între ele de cărări insolite, cunoscute numai de ei. Dar să ne închipuim jocul invers, să privim o propoziție ca și cum ar fi construită după regulile jocului. Deodată ar trebui să capete alt chip pentru noi. În parte însă, orice act de lectură conține o asemenea perspectivă. Nu numai poporul citește romanele astfel – adică din cauza numelor și a formulelor întîlnite în text; și omul cultivat pîndește în timp ce citește expresii și cuvinte, în timp ce sensul este doar fundalul pe care se profilează umbra lor, ca

umbra unor figuri în relief. Acest lucru este evident în textele pe care le numim sacre. Comentariul lor scoate cuvintele din context ca și cum ar fi fost stabilite și date spre rezolvare de regulile acelui joc. Și, într-adevăr, propozițiile pe care copilul le face în joacă din cuvinte au mai multe asemănări cu cele din textele sacre decât cu cele ale limbajului uzual adult. Iată un exemplu care ilustrează modul în care un copil (de doisprezece ani) îmbină cuvintele enumerate mai înainte: "Timpul se leagănă ca un covrig prin natură. Penița desenează un peisaj și, dacă apare o pauză, se umple cu apă de ploaie. Nu se aud văicăreli, căci nu există fleacuri".

MICI CAPODOPERE

A SCRIE BINE

Scriitorul bun nu spune mai mult decît gîndește. Și asta este foarte important. Căci spusul nu este numai expresia, ci și realizarea gîndirii. Tot astfel cum mersul nu este numai expresia dorinței de a ajunge la țel, ci și realizarea sa. De ce tip este însă această realizare: dacă se îndreaptă precis către țintă sau se pierde dezlinat și confuz în dorință – depinde de antrenamentul celui care merge către ea. Cu cît este mai disciplinat și evită mișcările inutile, ocolite și bălăbănite, cu atît este mai eficient comportamentul corpului și cu atît mai adaptat la realitate în acțiune. Scriitorul mediocru are multe idei, dar se consumă ca un alergător prost și neantrenat în mișcări dezliniate și dezordonate ale membrelor. Tocmai de aceea nu poate spune niciodată clar ceea ce gîndește. Darul scriitorului bun constă în faptul că oferă gîndirii, prin stilul scrisului lui, spectacolul unui corp bine antrenat spiritual. Nu spune niciodată mai mult decît gîndește. Astfel nu scrie niciodată în avantajul lui personal, ci numai în avantajul a ce vrea să exprime.

A CITI ROMANE

Nu toate cărțile se citesc la fel. Romanele, de pildă, există pentru a fi devorate. Cînd le citești, le înghiți cu voluptate. Nu este vorba de empatie. Cititorul nu se transpune în locul eroului, ci absoarbe întîmplările celui din urmă. Dar relatarea lor plastică este un mod apetisant de a garnisi un fel de mîncare hrănitor care se pune pe masă. Există însă o materie primă a experienței – așa cum există o materie primă a stomacului – și anume, experiențele pe propria piele. Dar arta romanului, ca și cea culinară, începe dincolo de produsul brut. Și cite substanțe hrănitoare nu există care în stare brută sînt indigeste! cite evenimente despre care se recomandă să fie citite, dar nu trăite! Ele au succes la cititori, dar i-ar desființa dacă s-ar confrunta cu ele *in natura*. Pe scurt, dacă există o muză a romanului – a zecea – atunci ea ar purta emblema bucătăresei. Ea ridică lumea din starea brută, pentru a-i confecționa ceva comestibil, pentru a-i forma gustul. La masă se poate citi, la o adică, ziarul. Dar niciodată un roman. Astea sînt lucruri care se bat cap în cap.

ARTA DE A POVESTI

În fiecare dimineață sîntem informați despre noutățile de pe glob. Și totuși, sîntem săraci în povestiri ciudate. De ce se întîmplă așa? Se întîmplă așa, pentru că nimic nu mai ajunge la noi fără să fie explicat și răsexplicat. Cu alte cuvinte: aproape nimic din ceea ce se întîmplă nu este în avantajul povestirii, aproape totul este în avantajul informației. De fapt, jumătate din arta narațiunii constă în a povesti fără a da explicații. Anticii erau mari

maestri în asta; în primul rând, Herodot. În al paisprezecelea capitol al celei de-a treia cărți a *Istoriilor* sale apare povestirea lui Psammenit. Când regele egiptenilor Psammenit a fost învins și luat prizonier de regele perșilor, Cambises, acesta a ținut neapărat să-și umilească prizonierul. A dat ordin ca Psammenit să fie expus pe strada pe care urma să treacă cortegiul triumfal și să vadă cum fiica lui, în straie de slujnică, se duce să ia apă cu ulciorul de la fântină. În timp ce toți egiptenii jeleau și se tînguiau la acest spectacol, Psammenit era singurul care stătea nemișcat și mut, cu ochii în pămînt; și cînd a văzut cum fiul său era dus la moarte a rămas nemișcat. Cînd însă a recunoscut printre prizonieri pe unul dintre slujitorii săi, un bătrîn amărît, a început să se lovească cu pumnii în cap și să dea semne de disperare adîncă. – Din această povestire înțelegem cum stau lucrurile în cazul adevăratei povestiri. Informația trezește interesul în clipa în care este nouă. Trăiește numai pentru acea clipă. Trebuie să i se predea complet și să i se explice fără a pierde timp. Altfel stau lucrurile cu povestirea; ea nu se dăruie total. Își păstrează puterile concentrate în interiorul său și se mai poate desfășura după mult timp. Astfel Montaigne s-a întors la regele egiptean și s-a întrebat: De ce plînge la vederea slujitorului său, și nu înainte? Și tot el a răspuns: “Inima lui era atît de plină de deznădăjde, încît nu a mai fost nevoie decît de o ultimă picătură care să spargă zăgazul”. Povestirea se poate înțelege așa. Dar mai rămîne loc și pentru alte explicații. Oricine le poate afla, dacă pune întrebarea lui Montaigne într-un cerc de prieteni. Unul din prietenii mei mi-a spus, de pildă: “Pe rege nu-l înduioșează destinul celor de sînge regesc; căci este același ca al lui”. Sau altul: “Pe scenă ne impresionează multe lucruri care ne lasă rece în viață; slujitorul nu este altceva decît un actor pe o scenă”. Sau un al treilea: “Durerea mare se adună și izbucnește numai cînd ne destindem. Vederea acestui slujitor a fost o destindere”. – “Dacă această istorie s-ar petrece în zilele noastre”, e de părere al patrulea, “atunci ar scrie toate ziarele că Psammenit îl iubea pe slujitor mai mult decît pe copiii săi.” Un lucru este cert: orice reporter ar explica-o cît ai clipi din ochi. Herodot nu explică nimic. Relatarea lui este dintre cele mai sobre. De aceea, această povestire din Egiptul antic ne mai poate mira și pune pe gînduri și acum, după atîtea secole. Este asemenea boabelor de grîu care au stat mii de ani închise ermetic în cămările piramidelor și și-au păstrat puterea germinativă pînă în ziua de azi.

DUPĂ DESĂVÎȘIRE

Adesea crearea unor mari opere este percepută ca imaginea unei nașteri. Această imagine este dialectică; ea cuprinde procesul în două direcții. Una are de a face cu concepția creatoare și se referă la elementul feminin al geniului. Acest element feminin se epuizează o dată cu împlinirea. Aduce opera pe lume, apoi moare. Ceea ce moare în artist odată cu creația împlinită este acea parte din el în care a fost concepută. Dar această împlinire a operei – și asta ne duce la cealaltă parte a procesului – nu este ceva mort. Nu se poate ajunge la ea din exterior; nu poate fi obținută nici prin șlefuiți

și îmbunătățiri. Ea se desfășoară în interiorul operei înseși. Și de astă dată este vorba de o naștere. O dată cu împlinirea ei, creația îl re-creează pe creator. Nu în feminitatea-lui, care a conceput-o, ci în masculinitatea lui. În culmea fericirii, ajunge să întrecă natura; căci această existență, pe care a primit-o prima oară în adâncurile întunecate ale poalei materne, o datorează acum unui regn mai luminos. Nu acolo unde a fost născut este patria lui, ci el vine pe lume acolo unde este patria sa. El este primul născut de sex masculin al operei, pe care cândva a conceput-o.

SERIE IBIZANĂ

Ibiza, aprilie/mai 1932

POLITEȚE

Se știe că exigențele autentice ale eticii, cinstea, umilitatea, iubirea aproapelui, mila și multe altele, ajung pe planul al doilea în conflictul cotidian de interese. Este cu atât este mai uimitor că nimeni nu a acordat prea multă atenție căii de mijloc pe care, de veacuri, oamenii au căutat-o și au găsit-o în acest conflict. Calea de mijloc adevărată, rezultanta între componentele contradictorii ale moralei și ale luptei pentru existență este politețea. Politețea nu seamănă cu nici una dintre ele: nu este nici exigență morală, nici armă de luptă, și totuși este și una, și alta. Cu alte cuvinte: este nimic și este tot, în funcție de perspectiva din care este privită. Ca aparență plăcută, ca formă, este un nimic, trecînd cu amabilitate amăgitoare peste cruzimea conflictului dintre parteneri. Și cum nu este un îndreptar moral (ci numai un reprezentant al celui scos din vigoare), valoarea ei în lupta pentru existență (în care este reprezentantul nehotărîrii ei) este fictivă. Aceeași politețea este însă totul cînd se eliberează de convenție pe sine și, totodată, întreg procesul. Cînd camera de negocieri este îngădită din toate părțile, ca o arenă, de barierele convenției, atunci intră în vigoare adevărata politețea, care le depășește și extinde lupta dincolo de limite, permițînd, în același timp, accesul tuturor acelor forțe și instanțe care fuseseră excluse pînă atunci, ca ajutoare, intermediari și împăciuitori. Cel care se lasă dominat de imaginea abstractă a situației dintre el și partener nu va putea întreprinde altceva în afara unor încercări violente de a obține victoria în această luptă. Are toate șansele să rămînă nepolitic. Un simț viu al comicalului, al laturii extreme, personale sau surprinzătoare a situației reprezintă, în schimb, Școala de Studii Înalte a Politeției. Acest simț îi garantează posesorului său regia tratativelor și, pînă la urmă, chiar a intereselor; în final, el este cel care manevrează elementele contradictorii ale situației spre mirarea partenerului, ca și cum ar mînuî cărțile la un joc de pasiență. Răbdarea este, de altfel, miezul politeției și, poate, singura dintre toate virtuțile pe care o preia ca atare. Celorlalte, pe care stupida gîndire convențională le consideră prinse într-un "conflict de datorii", politețea, ca muză a căii de mijloc, le-a acordat de mult ceea ce li se cuvine: și anume a doua șansă a învinșilor.

SFATURI PRO ȘI CONTRA

Ar fi bine ca acel căruia i se cere un sfat să afle mai întîi părerea celui care întreabă, pentru ca, apoi, să i-o confirme. Nimeni nu este chiar atât de convins de înțelepciunea superioară a celui alt și puțini sînt cei care cer un sfat ca să-l urmeze. Este mai curînd vorba de propria lor hotărîre, pe care au luat-o deja în sinea lor și pe care vor s-o mai audă o dată și din

altă parte, ca "sfat" al altuia. Ei solicită această actualizare și au dreptate s-o facă. Căci este foarte periculos să transpui în realitate hotărîrea luată "de unul singur", fără să o treci prin filtrul unei discuții cu argumente pro și contra. De aceea, cel care cere sfatul a fost deja ajutat și, dacă are de gînd să facă altceva, atunci este mai bine să fie confirmat cu scepticism decît contrazis.

SPAȚIU PENTRU LUCRURI PREȚIOASE

Prin uși deschise, în fața cărora sînt trase perdele de mărgel, privirea pătrunde, în micile sate din sudul Spaniei, în interioare din umbra cărora izbește albul orbitor al pereților. Aceste ziduri sînt văruițe de mai multe ori pe an. Și, de-a lungul peretelui din fund stau de obicei, aranjate riguros și simetric, trei-patru scaune. În jurul axei lor centrale oscilează însă limba unui cîntar invizibil, în ale cărui tipsii atîrnă la fel de greu ospitalitatea și respingerea. Așa cum stau ele, nepretențioase ca formă, surprinzător de frumos împletite, spun foarte mult. Nici un colecționar nu ar expune cu mai multă siguranță covoare de Ispahan sau tablouri de Van Dyck pe pereții vestibulului său, decît o face acest țăran în tinda lui golașă. Dar sînt mai mult decît scaune. Cînd sombrero-ul este agățat de spătar, îndeplinesc deodată altă funcție. Nici în noua funcție, sombrero-ul nu pare mai puțin prețios decît scaunul. Tot astfel plasa de pescuit și ceaunul de aramă, vîsla și amfora de lut pot să stea la un loc și să fie gata să și-l schimbe la nevoie de o sută de ori pe zi și să se regrupeze. Toate sînt mai mult sau mai puțin prețioase. Iar misterul valorii lor este sobrietatea lor – acea goliciune a spațiului vital în care, pe lîngă locul vizibil în care tocmai se află, pot fi mereu altundeva, în noi locuri pe care sînt chemate să le ocupe. Covorul cu care se acoperă omul noaptea este prețios în casa în care nu există pat, perna pusă pe scîndura tare a căruței, cînd nu există saltea, este prețioasă. În casele noastre bine înzestrate, nu e loc pentru ceea ce este prețios, pentru că nu există spațiu de acțiune pentru serviciile sale.

PRIMUL VIS

Urcam cu Julia pe drum, era ceva între plimbare și excursie, și ne apropiam de vîrfurile muntelui. În mod ciudat, ca să mă asigur că așa este, voiam să mă uit la un stîlp care se înălța pînă la cer, de-a lungul unui perete înalt de stîncă pe care îl depășea și cu care se intersecta. Cînd am ajuns sus, am văzut că nu era un vîrf, ci mai curînd un platou înalt, peste care trecea o stradă lată, mărginită pe ambele părți de case vechi, destul de înalte. Nu mai mergeam pe jos, ci stăteam unul lîngă altul, pare-mi-se, pe locurile din spate ale unei trăsură care străbătea strada; poate că trăsura a și schimbat direcția între timp. M-am aplecat atunci către Julia, ca s-o sărut. Nu mi-a întins buzele, ci obrazul. Și cînd am sărutat-o, am observat că obrazul ei de fildeş era traversat, pe toată întinderea lui, de creștături negre, astupate artistic, care m-au emoționat prin frumusețea lor.

O prejudecată adînc înrădăcinată este cea potrivit căreia voința este cheia succesului. Dacă succesul ar ține numai de itinerarul existenței individuale, nu ar fi și expresia modului în care această existență intervine în structura universului. O expresie plină de rezerve, firește. Dar nu își au și ele locul lor pe lîngă existența individuală și structura universului? De aceea succesul, pe care îl expediem cu atîta ușurință ca pe un joc orb al hazardului, este cea mai adîncă expresie a contingentelor acestei lumi. Succesul este marota evenimentelor universale. Ca atare nu are aproape nimic de-a face cu voința care îl urmărește. Nu cauzele care îl provoacă arată adevărata sa natură, ci înfățișarea oamenilor pe care el o determină. Cei cărora li se arată sînt preferații săi. Are copii răsfățați – și copii vitregi. Marotei evenimentelor universale îi corespunde idiosincrasia din existența individuală. Privilegiul de a-și da seama de asta a fost dintotdeauna cel al comicului, a cărui dreptate nu este opera cerului, ci a nenumăratelor erori care, în sfîrșit, ca urmare a unei ultime mici greșeli, duc totuși la rezultatul exact. În ce constă însă idiosincrasia subiectului? În convingere. Omul sobru, lipsit de idiosincrasii, trăiește fără convingeri; viața și gîndirea le-au măcinat de mult, transformîndu-le în înțelepciune, tot astfel cum pietrele de moară au făcut din boabe făină. Figura comică nu este însă niciodată înțeleaptă. Este un ștregar, un găgăuță, un biet coate-goale, dar, indiferent de ce este, lumea asta i se potrivește de minune. Pentru ea succesul nu este o stea fastă și insuccesul o stea nefastă. Nu își pune nici o întrebare în legătură cu destinul, cu mitul, cu fatalitatea. Cheia ei este o figură matematică, construită în jurul axei succesului și a convingerii. Busola succesului:

Succes în renunțarea la orice convingere. Cazul normal de succes: Hles-takov sau escrocul. – Escrocul se adaptează situației ca un medium. Mundus vult decipi. Pînă și numele și-l alege pentru a fi pe placul lumii.

Succes în preluarea oricărei convingeri. Caz genial de succes: Švejk sau omul norocos. – Norocosul este un om de treabă, care vrea să le facă tuturor pe plac. Hans cel Norocos schimbă locul cu oricine o dorește.

Insucces în preluarea oricărei convingeri. Cazuri normale de lipsă de succes: Bouvart și Pécuchet sau filistinul. – Filistinul este martirul oricărei convingeri, fie că este vorba de Lao zi sau de Rudolf Steiner. Fiecare însă nu durează mai mult de “un sfert de ceas”.

Insucces în renunțarea la orice convingere. Caz genial de insucces: Chaplin sau Peter Schlemihl. – Schlemihl nu se sperie de nimic; se împiedică doar de propriile lui picioare. Este singurul înger al păcii potrivit pentru pămînt.

Iată roza vînturilor care stabilește vînturile favorabile și cele potrivnice care se joacă cu existența umană. Nu rămîne altceva de făcut decît să stabilim care este centrul ei, întretăierea axelor, locul cu totul indiferent față de succes și de insucces. În acest centru Don Quijote este la el acasă, *omul unei*

singure convingeri, a cărei istorie ne învață că în această lume, fie ea cea mai rea sau cea mai bună imaginabilă, – numai că nu este imaginabilă –, convingerea că lumea cavalească este cea mai bună îl face fericit pe un nătărau bătut măr, cu condiția să fie singura.

EXERCIȚIU

Faptul că dimineața elevul știe pe dinafară conținutul cărții puse sub pernă de cu seară, că Dumnezeu are grijă de ai săi în somn și că pauza este creștitoare – toate înseamnă că libertatea de acțiune este abc-ul oricărei măiestrii și caracteristica ei. Aceasta este răsplata pentru care zeii au depus atâtea eforturi. Căci jocul de copii este o muncă care promite un succes moderat, în comparație cu cea care te face fericit. Astfel, la o mișcare a degetului mic al lui Rastelli, mingea se apropie de el țopăind ca o pasăre. Antrenamentul de zeci de ani care i-a precedat nu a pus, de fapt, “stăpânire” nici pe corp, nici pe minge, ci a făcut posibilă înțelegerea lor. A aduce maestrul până în pragul epuizării cu atita sîrguință și hărnicie, astfel încît, în cele din urmă, corpul și fiecare membru al său să poată acționa conform propriei rațiuni – asta se numește antrenament. Succesul constă în faptul că voința, în interiorul corpului, abdică o dată pentru totdeauna în favoarea organelor – de pildă, a mîinii. Se poate întîmpla ca cineva să-și scoată din cap, după lungi căutări, ceva care a dispărut, și, într-o bună zi, cînd caută altceva, să-i cadă în mînă ceea ce dispăruse la început. Mîna a preluat problema și, cît ai bate din palme, s-a înțeles cu ea.

NU UITA CE ESTE MAI BUN

O cunoștință de-a mea a fost mai ordonată decît niciodată în perioada cea mai nenorocită a vieții ei. Nu uita nimic. Afacerile ei curente erau înregistrate la zi și, cînd era vorba de o întîlnire – de care nu uita niciodată –, era punctualitatea însăși. Drumul vieții ei era asfaltat fără cusur și nu exista cea mai mică fisură prin care timpul ar fi putut să o invadeze, ca o buruiănă. Așa a fost o vreme. Pe urmă au intervenit anumite împrejurări care au determinat o schimbare în existența persoanei respective. Primul ei gest a fost să desființeze ceasul. A început să întîrzie mereu și, după ce persoana cu care urma să se întîlnească pleca, se așeza pe scaun și-l aștepta. Dacă îi trebuia un lucru, nu îl găsea aproape niciodată și dacă trebuia să facă ordine undeva, dezordinea creștea vertiginos în altă parte. Cînd se așeza la masa de lucru, părea că cineva locuia acolo. Dar el era cel care își făcuse cuibul acolo și locuia printre cioburi și sfîrșimături, printre care depozita orice își mai procura, așa cum fac copiii cînd se joacă. Și tot ca un copil care descoperă peste tot, prin buzunare, prin nisip, prin sertare, lucruri uitate, pe care le-a ascuns cîndva acolo, descoperea și el, nu numai în mintea, dar și în viața lui. Prieteni îl vizitau cînd nu se gîndea la ei dar avea mare nevoie de ei, iar cadourile lui, care nu erau scumpe, veneau la timpul potrivit de parcă le trimitea Dumnezeu. Atunci se gîndea la legenda ciobănașului căruia, într-o duminică, i se dă voie să intre în muntele cu comori, dar nu fără să i

se spună înainte: "Nu uita care este cel mai mare bun". În acea perioadă s-a simțit pur și simplu foarte bine. Nu rezolva multe lucruri și nu considera nimic rezolvat.

OBIȘNUINȚĂ ȘI ATENȚIE

Prima calitate, spunea Goethe, este atenția. Ea împarte însă această înțietate cu obișnuința, care concurează cu ea de la început pentru a ocupa primul loc. Orice atenție trebuie să se prefacă în obișnuință pentru ca omul să nu-și piardă cumpătul și orice obișnuință trebuie să fie tulburată de atenție pentru ca omul să nu paralizeze. A fi atent și a te obișnui, a te revolta și a accepta sînt crestele valurilor în marea sufletului. Marea aceasta are însă și perioade de acalmie. Este cert că cineva care se concentrează asupra unui gând chinuitor, asupra suferinței sale și asupra loviturilor primite, se poate lăsa absorbit de cel mai mic zgomot, de un murmur, de zborul unei insecte, pe care un auz mai atent și mai fin nu le-ar percepe. Sufletul, se spune, se lasă cu atît mai ușor distras, cu cît este mai absorbit. Dar această luare-aminte nu este mai curînd o intensificare extremă a atenției decît sfîrșitul ei – clipa în care obișnuința își face apariția în însuși sînul ei? Acest zumzet sau bîzîit este un prag și, pe neobservate, sufletul l-a trecut. Parcă trăiește acum într-o nouă lume în care suferința și-a stabilit cartierul general și nu mai vrea să se întoarcă niciodată în lumea dinainte. Atenția și suferința sînt complementare. Dar și obișnuința are un complement, al cărui prag îl depășim în somn. Căci în somn are loc o nouă și nemaiauzită luare-aminte care se luptă să iasă de sub imperiul obișnuinței. Întîmplări banale de peste zi, vorbe răsuflăte, sedimentul care ni s-a depozitat în privire, pulsul propriului sînge, toate nebăgate în seamă mai înainte, constituie acum – acutizate și modificate – materia viselor. Nici uimire în vis și nici uitare în suferință, pentru că ambele poartă în ele contrariul lor, tot astfel cum creasta valului și golul de undă sînt îngemănate între ele în momentele de acalmie.

LA VALE

Cuvîntul "zguduit" a fost folosit excesiv. Dar trebuie adăugat ceva spre cîntea sa. Nu se îndepărtează nici o clipă de sensul său senzorial care are, în primul rînd, în vedere un singur lucru: după zguduitură urmează prăbușirea. Cei care ne asigură de faptul că sînt zguduiți, la fiecare premieră sau nouă apariție, vor oare să spună că ceva s-a prăbușit în ei? Expresia continuă să existe și se aude la fel de des ca înainte. Cum și-ar putea permite, de altfel, să facă o pauză, după care nu ar putea decît să se prăbușească? Nimeni nu a fost mai conștient de asta decît Marcel Proust la moartea bunicii sale, care i s-a părut zguduitoare dar și ireală, pînă în clipa în care, seara, în timp ce-și scotea pantofii, l-au podidit lacrimile. De ce? Pentru că s-a aplecat. Astfel corpul este cel care trezește durerea cea mai profundă și, în aceeași măsură, gîndirea cea mai profundă. Pentru ambele este nevoie de singurătate. Cel care a urcat cîndva singur pe munte și, după ce a ajuns ostenit sus, a luat-o imediat înapoi la vale, cu pași care i-au zguduit tot

corpul, nu a mai fost prizonierul timpului, pereții despărțitori dinăuntrul său s-au năruit și a mers încet, cu pași mici, prin pietrișul clipei ca prin vis. Uneori a încercat să se oprească și nu a putut. Cine știe dacă ceea ce l-a zguduit au fost gândurile sau drumul anevoios? Corpul lui a devenit un caleidoscop care îi arată, la fiecare pas, figurile schimbătoare ale adevărului.

HAȘIȘ LA MARSILIA

Observații preliminare: Unul din primele simptome provocate de hașiș este "o vagă presimțire și o strângere de inimă; ceva străin, inevitabil se apropie... Apar imagini și serii de imagini, vechi amintiri îngropate adânc, redevin actuale scene întregi și situații, care provoacă mai întâi interes, apoi încântare și, în cele din urmă, când nu se mai poate scăpa de ele, oboseală și chin. Omul este surprins și copleșit de tot ce se întâmplă, de tot ce spune și face. Rîsul său și manifestările proprii îi apar ca evenimente exterioare. Ajunge să trăiască și experiențe care țin de inspirație, de iluminare... Spațiul se poate extinde, pămîntul se poate înclina abrupt, au loc fenomene atmosferice: pîclă, opacitate, aer apăsător; culorile devin mai luminoase, mai strălucitoare; obiectele mai frumoase sau inofensive și amenințătoare... Nu este o evoluție continuă, tipică, ci mai curînd o alternanță permanentă de stări de vis și de veghe, o oscilație neîncetată și epuizantă de colo colo între universuri de conștiință total diferite; această scufundare sau ieșire la suprafață poate surveni în mijlocul unei propoziții... Fumătorul de hașiș relatează toate acestea într-o formă care deviază grav de la normă. Șirul se pierde adesea din cauza fracturii bruște a amintirii episoadelor din trecut, gîndirea nu se structurează în cuvinte, situația poate trezi o bună dispoziție atît de copleșitoare încît fumătorul nu mai e în stare decît să rîdă în hohote minute în șir... Amintirea stării provocate de hașiș este surprinzător de precisă". – "Este straniu că, pînă acum, intoxicarea cu hașiș nu a fost studiată în mod experimental. Cele mai extraordinare descrieri ale beției cu hașiș îi aparțin lui Baudelaire (*Les paradis artificiels*).” Joël și Fränkel: "Der Haschisch-Rausch", *Klinische Wochenschrift*, 1926, V, 37.

Marsilia, 29 iulie. Am luat hașișul la șapte seara, după multe șovăieli. Fusesem la Aix în ziua aceea. Ferm convins că în acest oraș cu sute de mii de locuitori, în care nu mă cunoaște nimeni, nu voi fi deranjat, mă întind în pat. Și totuși, mă deranjează un copil mic care plînge. Am impresia că au trecut deja trei sferturi de oră. Dar nu au fost mai mult de douăzeci de minute... Așa că stau în pat; citesc, fumez. În fața mea văd mereu burta orașului Marsilia. Strada la care m-am uitat de atîtea ori este ca o tăietură de cuțit.

Am părăsit, în sfîrșit, hotelul, efectul scontat mi se părea că întîrzie sau că era atît de slab încît nu trebuia să am grijă și să nu părăsesc camera. Prima oprire a fost la cafeneaua de pe colțul dintre strada Cannebière și Cours Belsunce. Cea din dreapta cum te uitai dinspre port, deci nu cafeneaua mea obișnuită. Și acum? Numai o anumită bunăvoință, așteptarea de a fi întîmpinat cu amabilitate de oameni. Sentimentul de singurătate dispare repede. Bastonul meu începe să-mi placă în mod deosebit. Devii atît de tandru: te

temi că o umbră care cade pe hîrtie ar putea să-i facă rău. – Greața începe să dispară. Citești anunțurile din pisoare. Nu m-aș mira dacă cineva ar veni spre mine. Dar nimeni nu o face și nu îmi pasă. E însă prea mult zgomot aici și mă deranjează.

Acum se manifestă exigențele față de timp și de spațiu ale celor care iau hașiș. Se știe că sînt absolut regești. Pentru cel care ia hașiș, Versailles-ul nu este destul de mare și nici veșnicia destul de lungă. Pe fundalul acestor dimensiuni imense ale experienței interioare, al duratei absolute și al spațiului nemăsurat, mai rămîne doar un umor minunat, senin față de contingențele universului temporal și spațial. Sînt foarte conștient de acest umor cînd mi se spune, la restaurantul Basso, că tocmai s-a închis bucătăria în vreme ce eu stăteam la masă cu veșnicia. După aceea, nici o diminuare a sentimentului că totul este luminos, populat și viu și că va rămîne așa. Trebuie să notez cum am ajuns la locul meu. Voiam să am o priveliște asupra vechiului port pe care îl poți vedea de la etajele de sus. Cînd am trecut prin fața restaurantului, am văzut, de jos, o masă liberă la etajul doi, pe balcon. Dar pînă la urmă nu am ajuns decît la primul. Majoritatea locurilor de la geam erau ocupate. Tocmai se elibera o masă mare către care m-am îndreptat. Cînd să mă așez, mi-am dat seama cît de disproportionat de mare era pentru un singur om, așa că, rușinat, am traversat toată sala ca să ajung în colțul opus, unde m-am așezat la o masă mai mică, pe care am observat-o de-abia cînd am ajuns la ea.

Dar de mîncat am mîncat mai tîrziu. Mai întîi m-am îndreptat către micul bar din port. Tocmai mă pregăteam să fac cale întoarsă nedumerit, pentru că și de acolo părea că se aude un concert, și anume unul de fanfară. În ultimul moment, mi-am dat seama că, de fapt, era vorba de claxoanele mașinilor. Pe drumul spre *Vieux Port* pașii mei erau extraordinar de ușori și de hotărîți și transformau solul pietros și nearticulat al pieței mari prin care treceam în colbul unui drum de țară, pe care eu, drumeț voinic, îl parcurgeam pe timp de noapte. Am evitat Cannebière la acea oră, nefiind sigur că mai funcționez normal. În acel mic bar din port, hașișul a început să-și exercite farmecul canonic propriu cu o precizie primitivă pe care nu o mai pomenisem niciodată. Vreau să spun că a făcut din mine un fizionomist sau cel puțin un observator de fizionomii și am trăit o experiență unică: priveam fix la chipurile celor din jurul meu, dintre care unele erau de o remarcabilă grosolănie și urîtenie. Chipuri pe care de obicei le-aș fi ocolit din două motive: nu aș fi vrut nici să le atrag privirile și nici nu le-aș fi suportat brutalitatea. Era un post destul de înaintat această cîrciumă din port. (Cred că cel mai înaintat la care mai puteam ajunge fără să fiu în pericol și pe care aici, în starea de tranșă, l-am evaluat cu aceeași siguranță cu care, atunci cînd ești extenuat, poți să umpli un pahar plin ochi, fără să verși nici o picătură, ceea ce nu poți face cu simțurile treze.) Era destul de departe de Rue Bouterie, dar nu se afla nici un burghez acolo; cel mult, pe lîngă proletaria-tul autentic din port, cîteva familii mic-burgheze din cartier. Am înțeles deodată cum se poate ca unui pictor – nu li s-a întîmplat așa lui Rembrandt și

altora? – urîtenia să-i apară ca adevăratul rezervor al frumuseții, mai mult decît orice casetă de bijuterii, un munte stîncos și aspru care se deschide cu tot aurul frumuseții în interiorul său ce strălucește din riduri, priviri, trăsături. Îmi amintesc mai ales de un chip bărbătesc deosebit de animalic și de trivial, la care m-a impresionat brusc “ridul renunțării”. Chipurile bărbătești începuseră să mă intereseze în mod deosebit. A început apoi jocul, care avea să dureze mult, în care fiecare chip îmi amintea de unul cunoscut; uneori îi știam numele, alteori nu; amăgirea a încetat așa cum încetează în vis, adică neînsoțită de rușine și de compromis, ci pașnic și amical ca o ființă care și-a făcut datoria. În aceste condiții, nu mai putea fi vorba de singurătate. Îmi țineam eu singur de urît? Asta nu era întru totul adevărat. Nici nu știu dacă propria mea companie m-ar fi făcut chiar atît de fericit. Mai cîrînd aș spune că am devenit eu însumi propriul meu codoș gingaș, priceput, neobrăzat și mi-am procurat încîntări cu siguranța echivocă a celui care știe și a studiat toate dorințele clientului său. – Pe urmă a trecut o veșnicie pînă cînd a apărut iarăși chelnerul. N-am mai avut răbdare să-l aștept. Am intrat în bar și am plătit la tejghea. Nu știam dacă în astfel de cîrciumi se obișnuiește să se dea bacșiș. În alte împrejurări aș fi lăsat în orice caz ceva. Sub influența hașîșului, ieri, am fost destul de calic; tocmai de teamă să nu par prea extravagant, am reușit să atrag atenția asupra mea.

La fel la Basso. La început, am comandat o duzină de stridii. Omul voia să comand pe loc și felul următor. Am cerut o specialitate a casei. A venit să mă anunțe că se terminase. Atunci mi-am aruncat ochii pe listă, în jurul acestei mîncări și m-am pregătit să comand tot ceea ce urma la rînd, pînă mi-a căzut privirea pe felul dinaintea ei și așa mai departe, pînă cînd, în fine, am ajuns la cel din capul listei. Asta nu numai din lăcomie, ci și dintr-o politețe reală față de mîncărurile pe care nu voiam să le offensez cu un refuz. Pe scurt, m-am hotărît pentru un *pâté de Lyon*. Pastetă de leu, mi-am zis, rîzînd, mai întîi spiritual, cînd am văzut-o în fața mea în farfurie, și pe urmă disprețuitor: Carne a tare de iepure sau de pui – sau ce o fi. Pentru foamea mea de leu nu ar fi fost nepotrivit nici un leu întreg. De altfel, hotărîsem în mod tacit să mă duc, după ce termin la Basso (asta către zece și jumătate), în altă parte și să mai mănînc o dată.

Dar mai întîi, cum am ajuns la Basso. Am luat-o de-a lungul cheiului și am citit, unul după altul, toate numele de bărci care erau acolo. Între timp m-a cuprins o veselie inexplicabilă și am zîmbit, pe rînd, în fața tuturor prenumelor Franței. Mi se părea că iubirea față de bărci pe care o mărturiseau aceste nume era extraordinar de frumoasă și de emoționantă. Numai pe lîngă un “Aero II”, care m-a făcut să mă gîndesc la războiul aerian, am trecut ostil, tot așa cum am evitat să privesc, în barul din care tocmai ieșisem, anumite chipuri prea pocite.

Pe urmă, pe cînd contemplam portul de sus, de la Basso, au început vechile jocuri. Piața din fața portului era paleta mea, pe care imaginația amesteca toate datele locului, făcînd diverse încercări, după bunul-plac, tot așa cum un pictor se joacă, visînd cu ochii deschiși, pe paletă. Am ezitat înainte

să comand vinul. Pe urmă, am luat o jumătate de sticlă de lichior de coacăze. În pahar plutea o bucată de gheață. S-a împăcat foarte bine cu drogul meu. Îmi alesesem locul pentru că era lângă un geam deschis, prin care puteam vedea piața scaldată în întuneric. Și, din când în când, observam că tindea să se modifice de câte ori trecea cineva prin ea, de parcă forma o figură în jurul lui care, bineînțeles, nu avea nimic de-a face cu piața așa cum o vedea el, ci, mai curînd, cu viziunea pe care marii portretiști ai secolului al XVII-lea, în funcție de caracterul demnitarului pe care îl așezau în fața unei galerii cu coloane sau a unei ferestre, o scoteau în relief prin intermediul acestei galerii, al acestei ferestre. Mai tîrziu, mi-am notat în timp ce priveam împrejur: "Cu fiecare secol care trece, lucrurile se înstrăinează mai mult de noi".

Trebuie să recunosc că, în general, singurătatea acestor stări își are partea ei de umbră. Ca să amintesc doar de partea fizică, a fost o clipă cînd, în acea cîrciumă, o presiune îngrozitoare asupra diafragmei a căutat să se ușureze printr-un zumzet. Și, fără îndoială, nu s-au produs viziuni într-adevăr frumoase și inspiratoare. Pe de altă parte însă, în asemenea stări, singurătatea acționează ca un filtru. Ceea ce pui pe hîrtie a doua zi este mai mult decît o înșiruire de impresii; în timpul nopții, transa se delimitează de realitatea cotidiană și marginile ei sînt frumoase, prismatice, formînd un fel de figură, și poate fi memorată mai ușor. Aș spune mai curînd: diminuează și ia forma unei flori.

Ca să ne apropiem de misterul extazului provocat de drog, ar trebui să reflectăm mai mult asupra firului Ariadnei. Ce bucurie în simplul fapt de a desface un ghem! O bucurie înrudită profund cu cea a drogului și a creației. Înaintăm și, înaintînd, nu descoperim doar cîtăturile și cotloanele peșterii, dar trăim și această bucurie a descoperirii pe fundalul celeilalte fericiri ritmice, care constă în descurcarea firului. Certitudinea de a desface ghemul înfășurat artistic – nu este asta fericirea pe care o oferă orice muncă productivă – sau cel puțin cea în proză? Iar cînd sîntem sub influența hașîșului, nu sîntem ființe în proză în cel mai înalt grad de încîntare?

Îmi vine mai greu să-mi amintesc de o senzație de fericire adîncă care m-a cuprins mai tîrziu, într-o piață lăturalnică din Cannebière, acolo unde strada Paradis dă spre un parc. Dar am norocul să găsesc în ziar propoziția: "Identicul trebuie scos cu lingurița din realitate". Cu cîteva săptămîni în urmă îmi notasem altă propoziție a lui Johannes V. Jensen, care pare să fi spus ceva asemănător: "Richard era un tînar care avea înțelegere pentru tot ce este identic pe lumea asta". Mi-a plăcut foarte mult. Acum îmi dădea posibilitatea să confrunt sensul politic-rațional pe care îl avea pentru mine cu cel magic-individual al experienței mele de ieri. În vreme ce afirmația lui Jensen însemna, în opinia mea, că lucrurile sînt, după cum știm, hipertehnici-zate, raționalizate, și că ceea ce este deosebit nu mai are loc decît în nuanțe, înțelegeam acum cu totul altceva. Nu mai vedeam, adică, decît nuanțe; dar ele erau aceleași. M-am adîncit în contemplația pavajului care, printr-un fel de strat de unguent, cu care îl acopeream eu, ar fi putut foarte bine să fie

unul și același cu pietrele caldarîmului parizian. De multe ori se spune: aș mânca și pietre. Aici pietrele erau hrana imaginației mele, care era brusc atât de înfometată, încît voia să guste ceea ce era identic în toate locurile și țările. Cu toate acestea, mă gîndeam foarte mîndru la faptul că mă aflu la Marsilia în euforia hașîșului, la cei care mai împărtășeau euforia mea în seara aceasta, la cît de puțini erau. La faptul că nu eram capabil să mă tem de nenorocirea sau de singurătatea viitoare, deoarece îmi va rămîne întotdeauna hașîșul. Muzica de la un local de noapte de alături, după care mă călăuzisem, a contribuit și ea la această stare. G. a trecut într-o trăsură pe lîngă mine. S-a întîmplat brusc, exact la fel ca mai înainte, cînd U. s-a desprins din umbra bărcilor sub forma unei haimanale din port, a unui codoș. Dar nu apăreau doar cunoscuți. Acum, cînd eram în această transă atât de profundă, au trecut pe lîngă mine două persoane – filistini, haimanale, ce știu eu – care parcă erau “Dante și Petrarca”. “Toți oamenii sînt frați.” Așa s-a pornit o înlănțuire de idei pe care nu am mai putut să o urmăresc. Dar ultima era cu siguranță mult mai puțin banală decît cea dintîi și se referea, poate, la imagini de animale.

Pe un tramvai, care s-a oprit scurt în piața în care mă aflam, era scris “Barnabe”. Iar mie mi s-a părut că povestea tristă și confuză a lui Barnabas nu era o destinație nepotrivită pentru un tramvai care se îndrepta către suburbia Marsiliei. Ceva foarte frumos se întîmpla la intrarea unui local de dans. Din cînd în cînd apărea un chinez în pantaloni de mătase albaștri și bluză de mătase roz-strălucitor. Era portarul. Fetele se vedeau prin ușa deschisă. În starea în care eram nu-mi doream nimic. Era amuzant să vezi cum iese din local un tînr însoțit de o fată îmbrăcată în alb și să te gîndești: “Uite cum fuge de el, îmbrăcată doar într-o cămașă și el vrea să o aducă înapoi. Mă rog, mă rog”. Mă flata gîndul că mă aflu aici, în centrul tuturor exceselor și, prin “aici”, nu mă refeream la oraș, ci la locul neînsemnat, unde nu se întîmpla mare lucru și unde mă aflam. Dar evenimentele au luat o asemenea întorsătură, încît aparența lucrurilor m-a atins cu o baghetă magică și m-am adîncit în somn, visînd la ele. Oamenii și lucrurile se comportă în asemenea momente ca acele recuzite și acei omuleți din lemn de soc din cutiile de staniol prevăzute cu geamuri care, prin frecarea sticlei, se încarcă de electricitate și, la fiecare mișcare, stabilesc relații dintre cele mai neobișnuite între ei.

Muzica, între timp tot crescînd și scăzînd în intensitate, am numit-o nuielele de paie ale jazzului. Nu mai știu din ce motiv mi-am permis să bat tactul cu piciorul. Este ceva ce contrazice total educația pe care am primit-o și nu s-a petrecut fără un conflict interior. Au fost momente în care intensitatea impresiilor acustice le domina pe toate celelalte. Mai ales în micul bar, totul a fost brusc acoperit de zgomote de voci, și nu de cele ale străzii. Ciudat era că păreau să vorbească în dialect. Marsiliezii vorbeau deodată într-o franceză care pentru urechile mele nu era destul de bună. Rămăseseră la nivelul dialectului. Fenomenul de înstrăinare, care s-a produs poate aici, a fost formulat foarte frumos de Kraus: “Cu cît privești mai

îndeaproape un cuvînt, cu atît te privește mai de departe” și pare să se extindă și asupra aspectului optic. Oricum, găsesc printre însemnările mele o notă care exprimă uimirea: “Cît de multă rezistență opun lucrurile privirii”.

Efectul hașișului a trecut apoi, în timp ce am traversat Cannebière și am dat colțul ca să mai mîncînc o înghețată la o cafenea mică pe Cours Belsunce. Nu era prea departe de cealaltă cafenea, la care mă opriseam la începutul serii și în care fericirea iubirii care m-a cuprins dintr-o dată, la vederea unor ciucuri care fluturau în vînt, m-a convins că hașișul începuse să funcționeze. Și cînd îmi amintesc de această stare, aș vrea să cred că hașișul convinge natura să ne acorde – fără scopuri egoiste – acea risipire a existenței noastre care înseamnă iubire. Pentru că, dacă atunci cînd iubim și existența noastră scapă printre degetele naturii ca niște bănuți de aur pe care nu poate să-i rețină și pe care îi dă ca să se nască din nou, acum ea ne aruncă cu dărnicie în brațele existenței, fără să aștepte sau să spere ceva de la noi.

ESEURI LITERARE

ESEURI LITERARE

PORTRETUL LUI PROUST

Cele treisprezece volume ale lui Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* [În căutarea timpului pierdut], sînt rezultatul unei sinteze imposibil de construit, în care absorbirea misticului, arta prozatorului, verva spiritului satiric, cunoștințele eruditului și spiritul pătinator al monomanului se combină într-o operă autobiografică. S-a spus, pe bună dreptate, că orice mare operă literară inaugurează un gen sau îl desființează, într-un cuvînt, este un caz excepțional. Dintre aceste cazuri, cel de față rămîne unul din cele mai greu de pătruns. De la structura sa, care este totodată ficțiune, autobiografie și comentariu pînă la sintaxa propozițiilor nesfîrșite (un Nil al limbii care inundă și fertilizează spațiile adevărului), totul depășește norma. Prima constatare, foarte instructivă, care se impune observatorului este că acest mare caz singular al literaturii constituie, în același timp, cea mai importantă reușită a ultimelor decenii. Condițiile în care Proust a creat au fost extrem de nesănătoase: o sensibilitate agresivă, o avere extraordinară și o dispoziție anormală. Nimic din această viață nu este conform unui model, dar totul este exemplar. De aceea, această surprinzătoare reușită literară ocupă un loc în inima imposibilului, în centrul și, în același timp, în punctul de indiferență al tuturor pericolelor și caracterizează această "operă a unei vieți" ca ultimă, pentru mult timp. Figura lui Proust este cea mai înaltă expresie fizionomică pe care o putea atinge discrepanța crescîndă dintre literatură și viață. Aceasta este justificarea încercării noastre de a o evoca.

Știm că, în opera sa, Proust nu a descris o viață așa cum era de fapt, ci așa cum a rămas în amintirea celui care a trăit-o. Dar pînă și această afirmație este aproximativă și mult prea grosolană. Căci ceea ce este esențial pentru autorul care își aduce aminte nu este ceea ce a trăit, ci urzeala memoriei lui, munca de Penelopă a memoriei lui. Sau ar trebui să spunem, mai curînd, munca de Penelopă a uitării? Nu este memoria involuntară a lui Proust mult mai aproape de uitare decît de ceea ce numim de obicei memorie? Și această muncă a memoriei spontane, în care amintirea este ambalajul și uitarea conținutul, nu este o nouă muncă de Penelopă, ci, mai curînd, contrariul ei. Pentru că aici ziua desface ceea ce noaptea a țesut. În fiecare dimineață cînd ne trezim, în general fără vlagă și neatenți, ținem în mînă doar cîțiva franjuri din tapiseria existenței trăite, așa cum a țesut-o uitarea în noi. Dar în fiecare zi, cu acțiunile noastre orientate către diverse țeluri, ba mai mult, cu memoria noastră captivă a acestor țeluri, desfacem împletitura și ornamentele uitării. De aceea Proust a transformat, către sfîrșitul vieții, ziua în noapte: într-o cameră întunecată, la lumină artificială, netulburat de nimeni, putea să-și consacre tot timpul lucrului și să nu scape nici unul din arabescurile împletituri.

Cuvîntul latinesc *textum* înseamnă “țesătură”. Nici un text nu este mai dens țesut decît cel al lui Proust; pentru el nimic nu era destul de dens sau destul de durabil. Știm de la editorul său Gallimard că modul său de a face corectura îi exaspera pe zețari. Marginile goale ale șpalturilor erau întotdeauna acoperite de note; deși nici o greșeală de tipar nu era corectată, tot spațiul disponibil era umplut cu un text nou. Astfel legile memoriei operau chiar și în interiorul operei. Căci, măcar în sfera unică a trăitului, un eveniment trăit este, în cele din urmă, un eveniment prezent în memorie în mod nelimitat deoarece este singura cheie pentru tot ce a fost înainte și pentru tot ce a urmat. Amintirea prescrie riguros modul “țesăturii” și în alt sens. Numai *actus purus* [actul pur] al amintirii înseși, și nu autorul sau acțiunea constituie unitatea unui text. Se poate chiar spune că intermitențele memoriei sînt doar reversul continuumului memoriei, modelul de pe spatele tapiseriei. Asta voia Proust și asta trebuie să înțelegem atunci cînd spune că ar prefera să-și vadă întreaga operă publicată pe două coloane într-un singur volum și fără alineate.

Ce căuta cu atîta frenezie? Care era motivul acestor eforturi infinite? Putem spune că toate viețile, operele, faptele care contează nu au fost niciodată altceva decît evoluția nestingherită a ceasului celui mai slab, mai banal, mai trecător, mai sentimental din existența celui cărîia îi aparțin? Atunci cînd Proust a descris, într-un pasaj bine cunoscut, ceasul din zi care îi era cel mai apropiat, a făcut-o astfel încît fiecare l-a regăsit în propria sa existență. Mai lipsește puțin și îl putem numi un moment banal al fiecărei zile. Vine o dată cu înserarea, cu ultimul cîrîp de pasăre sau cu o adiere care atinge parmalîcul unei ferestre deschise. Și nu se știe ce întîlniri ne-ar rezerva dacă am fi mai puțin înclinați să cedăm somnului. Proust însă nu ceda în fața somnului. Și totuși, sau, mai curînd, tocmai de aceea, Jean Cocteau a putut spune într-un frumos eseu că intonația vocii lui Proust se supune legilor nopții și ale mierii. Supunîndu-se acestor legi, el își învinge propria tristețe deznădăjduită (pe care a numit-o odată “*l'imperfection incurable dans l'essence même du présent*” [imperfecțiunea incurabilă a esenței înseși a prezentului] și își construiește din fagurii memoriei o casă pentru roiul gîndurilor sale. Cocteau a recunoscut ceva ce ar fi trebuit să-l preocupe în cel mai înalt grad pe fiecare cititor al lui Proust: a recunoscut dorința oarbă, absurdă, obsesivă de fericire a acestui om. I se citea în ochi; nu erau ochi veseli, dar în ei se vedea aceeași fericire ca la joc sau ca în dragoste. Nu este greu de înțeles de ce această voință paralizantă, explozivă de fericire de care este pătrunsă opera lui Proust este atît de rar recunoscută de cititori. În multe locuri Proust însuși îi ajută să considere această *œuvre* din perspectiva comodă, verificată de timp a renunțării, a eroismului, a ascezei. Nimic nu este mai pe înțelesul elevilor-model ai vieții decît noțiunea că orice mare realizare este rodul trudei, al disperării și al dezamăgirii. Ideea că fericirea ar putea avea o contribuție la frumusețe ar fi o exagerare inacceptabilă, ceva peste care resentimentul lor nu ar putea trece.

Dar, de fapt, există o voință dublă de fericire, o dialectică a fericirii: o formă imnică și una elegiacă. Una este nemaiauzită, fără precedent, culmea beatitudinii; cealaltă este eterna repetiție, eterna recuperare a fericirii dintîi, originare. Această idee de fericire elegiacă, care s-ar putea numi și eleatică, este cea care, la Proust, transformă existența într-o rezervație în care memoria este ocrotită. Pentru ea a sacrificat, în viața lui personală, prietenii și societatea și, în opera lui literară, acțiunea, unitatea personajelor, cursul narațiunii, jocul imaginației. Astfel se explică caracterul “plictisitor” al operei sale, asupra căruia s-a oprit Max Unold, unul dintre cei mai puțin neatenți cititori ai săi, comparînd-o cu “povestirile de slujnice”, și a descoperit formula lor: “Proust a reușit să facă din povestirile de slujnice ceva interesant. Închipuie-ți, dragă cititorule, spune el, ieri, pe cînd îmi înmuiam madlena în ceai, mi-am adus aminte că în copilărie mi-am petrecut cîtva timp la țară – și pentru asta folosește optzeci de pagini care sînt atît de fascinante încît ți se pare că nu mai ești ascultătorul, ci chiar cel care visează cu ochii deschiși”. Astfel – “toate visele obișnuite devin, o dată ce au fost povestite, povestiri de slujnice” – Unold a descoperit puntea spre vis. Nici o interpretare sintetică a lui Proust nu poate să nu țină seama de vis. Destule porți invizibile duc către el. Una dintre ele este studiul pasionat al asemănărilor întreprins de Proust, cultul său adînc pentru ele. Adevăratele semne prin care recunoaștem imperiul acestei asemănări nu se găsesc acolo unde le descoperă el, întotdeauna în mod deconcertant și inopinat, în acțiuni, în fizionomii sau în felul de a vorbi. Asemănarea dintre două ființe de care ținem seama, care ne preocupă în starea de veghe, se joacă doar în jurul celei, mai profunde, a lumii visului, în care întâmplările nu sînt niciodată identice, ci impenetrabil asemănătoare cu ele însele. Copiilor le este familiar un simbol al acestei lumi: ciorapul, care are structura acestei lumi a visului atunci cînd, făcut sul în sertarul de lenjerie, este în același timp “pungă” și “conținut”. Și tot astfel cum copiii nu se satură să preschimbe *dintr-o mișcare* punga și conținutul ei într-un al treilea lucru, în ciorapul însuși, Proust nu înceta să deșarte capcana, eul lui, dintr-o mișcare, pentru ca să apară mereu și din nou cel de-al treilea element, imaginea, singura capabilă de a-i satisface curiozitatea sau, mai bine zis, de a-i alina nostalgia. Zăcea în pat, sfîșiat de nostalgie, de nostalgia unei lumi unde totul devine asemănare, o lume prin care răzbește aspectul supraréalist, adevărat al existenței. Acestei lumi îi aparțin întâmplările proustiene și modul deliberat și fastidios în care apare. Imaginea, niciodată izolată, patetică sau vizionară, ci prevestită cu atenție și cu o temelie solidă, este purtătoarea unei realități fragile, prețioase. Ea se desprinde din structura frazei lui Proust așa cum se desprinde acea zi de vară la Balbec – veche, imemorială, mumificată – din mîinile lui Françoise care trag perdelele de tul.

Nu proclamăm întotdeauna cu voce tare cele mai importante lucruri pe care le avem de spus. Nici nu le împărtășim întotdeauna în liniște celor mai apropiați, prietenilor noștri intimi, celor care au fost mereu credincioși și gata să ne asculte spovedania. Dacă este adevărat că nu numai oamenii, dar și perioadele au un mod atât de pudic – adică șiret și frivol – de a comunica primul venit ceea ce le este cel mai propriu, atunci secolul al XIX-lea nu s-a destăinuit lui Zola și lui Anatole France, ci tânărului Proust, snobului neînsemnat, răsfățatul saloanelor, care prindea din zbor cele mai uimitoare confidențe ale unei epoci în declin (ca pe cele ale unui alt Swann, istovit de moarte). Proust a fost primul care a făcut din secolul al XIX-lea un secol de memorialiști. Ceea ce înainte de el a fost o perioadă lipsită de tensiuni, a devenit un câmp de forțe în alți autori după el, care vor face să se nască curente cele mai diverse. Nu întâmplător două dintre cele mai semnificative opere de acest tip au fost scrise de autori care erau prieteni apropiați și admiratori ai lui Proust: memoriile prințesei Clermont-Tonnerre și autobiografia lui Léon Daudet, ambele apărute la scurt timp după *În căutarea timpului pierdut*. O inspirație predominant proustiană l-a determinat pe Léon Daudet, a cărui nerozie politică este prea greoaie și mărginită pentru a dăuna remarcabilului lui talent; să-și transforme viața într-un oraș: *Paris vécu* [*Parisul trăit*], proiecția unei biografii asupra hărții orașului, este populată, pe alocuri, de umbrele personajelor proustiene. Și chiar titlul cărții prințesei de Clermont-Tonnerre, *Au temps des équipages* [*Pe vremea trăsurilor*], ar fi fost de neconceput înainte de Proust. De altfel, cartea este ecoul din Faubourg Saint-Germain, care răspunde blind chemării ambigue, iubitoare, exigente a lui Proust. Tabloul acesta melodios este împânzit cu referințe directe și indirecte la Proust, atât din punct de vedere al conținutului, cât și al personajelor sale, în care este inclus și el, ca unul dintre obiectele favorite de studiu de la Ritz ale prințesei. Ne aflăm, prin urmare, într-un mediu foarte feudal și chiar, datorită unor personaje ca Robert de Montesquiou, care este minunat descris de prințesa de Clermont-Tonnerre, într-unul foarte special. Dar asta este valabil și pentru Proust, iar din opera sa nu lipsește chiar o contraparte a lui Montesquiou. Nu ar merita să discutăm aceste lucruri – mai ales pentru că problema modelelor este secundară și neimportantă în Germania – dacă critica germană nu ar tinde să adopte cea mai comodă soluție. Și, mai presus de toate, nu a lăsat să-i scape ocazia de a se coborî la nivelul gloatei care folosește bibliotecile de împrumut. Acești critici de duzină au cedat ispitei de a trage concluzii despre autor pornind de la mediul snob pe care îl prezintă și de a caracteriza opera lui Proust ca pe ceva specific franțuzesc, un fel de supliment amuzant la *Almanach de Gotha*. Este evident că problemele personajelor proustiene sînt cele ale unei societăți îndestulate, dar ele nu se confundă cu cele ale lui Proust, care sînt subversive. Dacă ar trebui să le reducem la o formulă, ar trebui să privim înclinația autorului și structura interioară a societății pe care o descrie ca pe o fiziologie a taclalei. În bogăția de prejudecăți și maxime a acestei societăți nu există

nici una care să nu fie anihilată de un element comic primejdios. Pierre-Quint a fost primul care a atras atenția asupra acestei laturi comice. “Ori de câte ori se vorbește de opere umoristice”, spune el, “ne gândim la cărți scurte, amuzante, cu coperte ilustrate. Uităm că există *Don Quijote*, *Pantagruel*, *Gil Blas* – aceste rulouri-compresor informe, tipărite mărunț.” În acest context, aspectul subversiv al operei proustiene este foarte convingător. Centrul puterii lui este mai curînd comedia decît umorul; rîsul său nu aruncă lumea în aer, ci o face să derapeze. Astfel riscă să o facă țandări – în fața cărora ar izbucni el însuși în plîns. Și se fac țandări: unitatea familiei și a personalității, morala sexuală și onoarea legată de rang – de toate se alege praful. Pretențiile burgheziei se fac și ele țandări printre hohote de rîs. Refugiul ei în trecut, reasimilarea ei de către aristocrație, aceasta este tema sociologică a operei.

Proust nu a încetat să se antreneze în vederea frecventării cercurilor feudale. Și-a adaptat personalitatea, cu multă perseverență și fără mari constrîngerii, pentru a deveni impenetrabil și ingenios, supus și delicat, așa cum o cerea sarcina sa. Mai tîrziu, mistificarea și adaptarea la împrejurări au devenit a doua sa natură, astfel încît scrisorile sale sînt uneori întregi sisteme de paranteze – și nu doar gramaticale – care, în ciuda unei compoziții extrem de spirituale și suple, amintesc uneori de bine cunoscuta schemă: “Prea stimată doamnă, acum constat că mi-am uitat ieri bastonul la dumneavoastră și vă rog să îl înmînați purtătorului acestei scrisori. P.S. Vă rog să scuzați deraanjul, tocmai l-am găsit”. Proust era deosebit de ingenios în a crea complicații. Odată a apărut noaptea tîrziu la prințesa Clermont-Tonnerre și a acceptat să rămînă peste noapte cu condiția să i se aducă un medicament de-acasă. Trimite un valet după el după ce, mai întîi, îi descrie în detalii cartierul și casa. La urmă îi spune: “Nu ai cum să nu o găsești. Este singura fereastră de pe bulevardul Haussmann la care mai arde încă lumina”. Singura indicație care lipsește este numărul! Oricine a încercat să găsească un bordel noaptea, într-un oraș necunoscut, și a primit îndrumări interminabile în loc de numele străzii și numărul casei, va înțelege cum stau lucrurile în acest caz și în ce relație sînt cu iubirea lui Proust pentru ceremonial, cu admirația lui pentru ducele de Saint-Simon și, în cele din urmă, dar nu în ultimul rînd, cu spiritul lui francez intransigent. Chintesența experienței nu este să descoperi cît de mult durează și cît de greu este să înveți multe lucruri care aparent s-ar putea spune cu puține cuvinte. Mai curînd, să înveți că astfel de cuvinte fac parte dintr-un jargon de castă și de clasă, care este ininteligibil pentru un *outsider*. Nu e de mirare că limba secretă a saloanelor pariziene l-a fascinat pe Proust. Cînd, mai tîrziu, a descris cu atîta cruzime *le petit dan*, pe cel al Courvoisiers-ilor, pe acei “*esprits d’Oriane*”, devenise el însuși, frecventîndu-i pe Bibești, un cunoscător al improvizațiilor unui limbaj codificat la care, între timp, avem și noi acces.

În anii petrecuți în saloane, Proust a dobîndit, pe lîngă viciul lingușirii, care, în cazul lui, a atins o culme – am fi tentați să spunem teologică – și pe cel al curiozității. Pe buzele lui plutea o reflecție a zîmbetului care, în

ambrazura unora dintre catedralele pe care le iubea atât de mult, licărea fugitiv, ca o flăcăruie rătăcitoare, pe buzele fecioarelor bune. Este zîmbetul curiozității. Talentul lui de parodist se datorează oare curiozității? Atunci am ști ce înseamnă termenul de “parodist” în acest context. Nu mare lucru. Căci deși dă măsura malițiozității lui abisale, nu ține seama de amărăciunea, de sălbăticia și de înverșunarea minunatelor sale texte din volumul *Pastiches et mélanges* [*Pastișe și felurite alte texte*] care sînt scrise în stilul lui Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, Michelet, Renan, al fraților Goncourt și al lui Saint-Simon, favoritul său. Mimetismul curiozității este resortul genial al acestei serii, dar și un element al întregii sale munci creatoare, în care trebuie neapărat luată în serios pasiunea pentru vegetal. Ortega y Gasset a fost primul care a atras atenția asupra existenței vegetale a personajelor lui Proust care sînt adînc înrădăcinate în habitatul lor social, condiționate de poziția soarelui favorurilor feudale, agitate de vîntul care suflă dinspre Guermantes și Méséglise și încilcite în desișul stufos al destinului lor. Acest cerc vital este sursa procedurii literare al mimetismului. Cunoștințele cele mai precise, cele mai evidente ale lui Proust se odihnesc pe obiectele lor ca insectele pe frunze, pe flori sau pe ramuri, fără să-și trădeze prezența pînă în clipa în care un salt, o bătaie de aripi, o săritură indică observatorului speriat că o viață proprie, imprezibilă s-a strecurat pe neștiute într-o lume străină. “Indiferent cît de neașteptată este metafora”, spune Pierre-Quint, “ea urmează îndeaproape ideea.”

Adevăratul cititor al lui Proust este mereu supus unor mici sperieturi. De altfel, regăsește și în metafizică un precipitat al aceluiași mimetism care îl afectase într-un mod cu totul diferit, ca lupta unui spirit pentru a-și impune prezența sub bolta de frunziș a societății. Ar mai trebui spuse cîteva cuvinte despre cît de profundă și de fertilă este întrepătrunderea celor două vicii, curiozitatea și lingușirea. Un fragment din prințesa Clermont-Tonnerre este revelator în această privință: “Și, în sfîrșit, nu putem trece sub tăcere faptul că pe Proust îl fascina studiul universului servitorilor. Era din cauză că numai aici întîlnea un element care îi stimula flerul sau din cauză că îi invidia pentru că aveau mai multe ocazii decît el să observe detalii intime ale unor lucruri care îl interesau? În orice caz, diversele tipuri și personaje ale personalului casei erau pasiunea lui”. Printre schițele disparate ale unui Jupien, ale unui Monsieur Aimé sau ale unei Céleste Albaret, seria lor merge de la personajul Françoise, cea cu fața ciolănoasă și trăsăturile aspre ale unei Sfinte Marta, care pare ieșită din paginile orologhionului, pînă la acei *grooms* și *chasseurs* care par să fie plătiți pentru tihna, și nu pentru munca lor. Poate că acest cunoscător al ceremoniilor nu este nicicînd mai interesat decît atunci cînd descrie aceste niveluri inferioare. Cine poate ști cîtă curiozitate servilă se amesteca în lingușirile lui Proust, cîtă lingușire servilă se amesteca în curiozitatea lui și ce limite găsea această imitație vicleană a rolului de servitor pe culmile vieții sociale? Proust copia acest rol dintr-un impuls care era mai puternic decît el deoarece, cum spunea odată, “*voir*” și “*désirer imiter*” erau, pentru el, unul și același lucru. Această atitudine care era suverană și, în același

timp, obsecvioasă a fost exprimată de Maurice Barrès în cuvintele cele mai potrivite care s-au spus vreodată despre Proust: “Un poète persan dans une loge concierge” [“Un poet persan într-o gheretă de portar”].

Curiozitatea lui Proust avea și o latură detectivistică. Înalta societate era, pentru el, un clan de criminali, o bandă de conspiratori cu care nu se putea compara nimeni: Camorra consumatorilor. Ea excludea din rîndurile sale pe oricine participa la producție sau, cel puțin, cerea ca această participare să se ascundă, cu grație și pudoare, în spatele unui ceremonial care este propriu profesioniștilor desăvîrșiți ai consumului. Analiza proustiană a snobismului, care este mult mai importantă decît apoteoza proustiană a artei, constituie apogeul criticii lui sociale. Căci atitudinea snobului nu este altceva decît o privire consecventă, organizată și severă asupra vieții, din perspectiva chimic pură a consumatorului. Și deoarece tot ce evoca, în modul cel mai îndepărtat și în cel mai primitiv, forțele productive ale naturii trebuia să fie exclus din această feerie satanică, Proust prefera și în iubire relația invertită celei normale. Consumatorul pur este însă exploataatorul pur. La Proust el apare ca atare – atît din punct de vedere teoretic, cît și logic – în întreaga concretete a existenței sale istorice reale. Este concret pentru că este impenetrabil și imposibil de situat. Proust descrie o clasă care se simte obligată să camufleze baza sa materială și care, tocmai din acest motiv, trebuie să imite un feudalism care în sine nu are o semnificație economică, dar este cu atît mai util ca mască a mării burghezii. Acest demitizator dezamăgit, neînduplecat al eului, al iubirii, al moralei – căci așa îi plăcea să se considere – face din întreaga sa artă nelimitată un vâl care acoperă singurul mister de o importanță vitală al clasei lui: misterul economic. Nu pentru că intenționează să îi facă un serviciu, ci pentru că a devansat-o. Proust începe să înțeleagă ceea ce ea încă mai trăiește. O bună parte din măreția operei sale nu va fi accesibilă sau descoperită decît în ziua în care această clasă, în lupta finală, își va arăta trăsăturile cele mai pronunțate.

III

În secolul trecut exista la Grenoble o cîrciumă pe a cărei firmă scria “Au Temps perdu” [“La Timpul Pierdut”]; nu știu dacă mai există. Și la Proust sîntem oaspeții care trec un prag peste care o tăblie se mișcă în vînt, un prag dincolo de care ne așteaptă eternitatea și încîntarea. Fernandez a făcut, pe bună dreptate, deosebirea dintre o temă a eternității și una a timpului în opera lui Proust. Dar eternitatea lui nu este în nici un caz platonică sau utopică, ci este o formă de extaz. De aceea, chiar dacă “timpul dezvăluie celui care se adîncește în el un nou tip de eternitate, necunoscut pînă acum”, individul nu se poate apropia în nici un chip de “regiunile mai înalte pe care Platon și Spinoza le-au atîns dintr-o singură bătaie de aripi”. Este adevărat că, la Proust, găsim rudimente ale unui idealism care a supraviețuit, dar ele nu determină semnificația acestei opere. Acea eternitate, ale cărei aspecte le prezintă Proust, este un timp limitat, și nu unul infinit. Adevăratul lui interes se îndreaptă către trecerea timpului în forma sa cea mai

reală – adică limitat în spațiu – care nu se manifestă nicăieri mai pregnant decât, interior, în memorie și, exterior, în îmbătrânire. A observa contrastul dintre îmbătrânire și amintire înseamnă a pătrunde în inima universului lui Proust, în universul limitării. Este un univers în stare de asemănare, în care predomină “corespondențele”; romanticii au fost primii care le-au sesizat, Baudelaire le-a îmbrățișat cu fervoare, dar Proust a fost singurul care a reușit să le pună în lumină în viața noastră trăită. Aceasta este opera memoriei involuntare, acea forță de întinerire care este capabilă să se măsoare cu îmbătrânirea inexorabilă. Când trecutul se reflectă în “clipa” proaspătă ca roua, șocul dureros al întineririi îl face să-și adune încă o dată forțele în același mod irezistibil în care se încrucișează, pentru Proust, drumul spre Guermantes cu cel spre Swann, atunci când, în volumul XIII, cutreieră pentru ultima oară ținutul Combray. Într-o clipă, peisajul își schimbă aspectul tot astfel cum vântul își schimbă direcția. “Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! Aux yeux du souvenir que le monde est petit!” [“Ah, cât de mare este lumea în lumina lămpilor! Și cât de mică este în lumina amintirii!”] Lui Proust i-a reușit performanța de a face lumea să îmbătrânească în jurul vieții unui om, într-o singură clipă. Dar tocmai această concentrare, în care lucrurile care de obicei se ofilesc și apun se consumă fulgerător, se numește întinerire. *À la recherche du temps perdu* este o încercare continuă de a încălca o viață întreagă cu un maximum de prezență de spirit. Procedul lui Proust nu este reflecția, ci actualizarea. El este convins că nici unul dintre noi nu are timpul să trăiască adevăratele drame ale existenței care ne este destinată. Asta și nimic altceva este ceea ce ne îmbătrânește. Ridurile și cutele de pe chip sînt înregistrări ale marilor pasiuni, vicii și cunoștințe care ne-au vizitat – dar noi, stăpîni casei; nu eram acasă.

De la exercițiile spirituale ale lui Loyola nu a mai existat în cultura apuseană o încercare mai radicală de cufundare în sine. Și centrul acestei cufundări conține o singurătate care, ca un curent necruțător, atrage lumea în vârtejul său. Iar trăcăneala extrem de zgomotoasă și de găunoasă care ne vijie la ureche în romanele lui este sunetul unei societăți care se prăvălește în abisul acestei singurătăți. Ea este originea invectivelor lui Proust împotriva prieteniei. Tăcerea din adîncul acestui crater – ai cărui ochi sînt cei mai calmi și lacomi – se cerea păstrată. Combinația dintre o intensitate unică a dialogului și o distanță de netrecut păstrată de interlocutor se manifestă iritant și capricios în numeroase anecdote. Nu a existat un altul care să aibă capacitatea lui Proust de a ne arăta lucruri: felul în care știe să arate cu degetul este inegalabil. Dar mai există un gest al apropierii amicale, al conversației între prieteni: atingerea fizică. Nimic nu este mai străin de Proust. Nu poate să-și atingă nici cititorul; nu ar putea să o facă pentru nimic în lume. Dacă am vrea să grupăm literatura în jurul acestor doi poli – unul care arată și altul care atinge – atunci în centrul celei dintîi categorii ar sta opera lui Proust și în centrul celei de a doua cea a lui Péguy. Asta este, de fapt, ceea ce Fernandez a înțeles atît de bine: “Profunzimea sau, mai bine zis, pătrunderea este întotdeauna de partea sa, niciodată de cea a partenerului”. Criti-

ca literară a lui Proust pune în lumină această latură cu brio și cu o nuanță de cinism. Cel mai însemnat document critic este un eseu pe care l-a scris pe patul de moarte, când era pe culmile gloriei: *À propos de Baudelaire*. Eseul este ieșit prin consimțirea la propriile sale suferințe, lipsit de măsură prin vorbăria celui care se odihnește, înspăimântător prin indiferența unui om însemnat de moarte, care mai vrea să spună ceva, indiferent ce. Ceea ce îl inspiră aici, în fața morții, l-a inspirat și în raporturile cu semenii săi: o alternanță atât de spasmodică și dură de sarcasm și de tandrețe, de tandrețe și de sarcasm, încât obiectul ei este în pericol de a ceda nervos de epuizare.

Latura stimulatorie, instabilă a omului îl afectează și pe cititorul operei sale. Ajunge să ne gândim la succesiunea nesfârșită de "*soit que...*" [fie], prin care o acțiune ni se arată, în mod obositor și deprimant, în lumina nenumăratelor motive pe care s-ar fi putut întemeia. Și totuși, aceste fugi paratactice ne dezvăluie în ce măsură geniul și slăbiciunea coincid la Proust: renunțarea intelectuală, scepticismul verificat cu care se confruntă cu lucrurile. După interioritatea suficientă a romantismului a urmat el, hotărât, cum spune Jacques Rivière, să nu acorde nici o încredere "sirenelor interioare" ["*Sirènes intérieures*"]. "Proust abordează viața fără cel mai mic interes metafizic, fără cea mai mică înclinație de a construi, fără cea mai mică pornire de a consola." Nimic mai adevărat. Și astfel trăsătura de bază a operei sale, pe care Proust nu ținerea să o declare conformă unui plan, nu este nici ea, în nici un caz, rezultatul unei construcții. Putem spune că este planificată, dar așa cum planificate sînt și liniile din palmă și modul în care sînt dispuse staminele în caliciu. Proust, acest copil bătrîn, s-a lăsat să recadă, profund istovit, la sînul naturii, dar nu pentru a suga lapte, ci pentru a visa legănat de bătaile inimii sale. Trebuie să ni-l închipuim în această stare pentru a înțelege cît de bine i-a interpretat Rivière slăbiciunea când a spus: "Marcel Proust a murit din aceeași lipsă de experiență care i-a permis să-și scrie operele. A murit din necunoașterea lumii. A murit pentru că nu știa cum să-și schimbe condițiile de viață care, pentru el, erau distructive. A murit pentru că nu știa cum se deschide geamul sau cum se face focul". Și, firește, și pentru că suferea de un astm nervos.

Doctorii erau neputincioși în fața acestei boli, spre deosebire de autor care s-a folosit în mod deliberat de ea. Era – ca să începem cu aspectul exterior – un perfect regizor al bolii sale. Luni de zile a asociat, cu o ironie devastatoare, imaginea unui admirator care îi trimisese flori cu mirosul lor pe care nu îl suporta. Își alarma prietenii cu alternanța de momente mai bune și mai rele ale bolii sale, aceștia așteptînd cu teamă clipa în care, deodată, mult după miezul nopții, scriitorul își va face apariția în salon – mort de oboseală și numai pentru cinci minute, cum spunea el – pentru a rămîne apoi pînă în zori, prea obosit pentru a se ridica, prea obosit pentru a-și întrerupe discursul. Chiar și în scrisorile sale, urmărirea efectele cele mai neașteptate ale suferințelor sale. "Șuieratul respirației mele acoperă scîrțîitul peniței și zgomotul apei care curge în cadă, la etajul de dedesubt." Dar este mai mult decît atât. Și nu este vorba doar de faptul că boala era un obstacol pentru

viața sa mondenă. Astmul a intrat în arta lui – dacă nu cumva arta nu a fost chiar sursa lui. Sintaxa lui reproduce ritmic și pas cu pas spaima lui de a se sufoca. Refecția lui ironică, filosofică, didactică este, de fiecare dată, răsuflarea de ușurare, când i se ia piatra amintirii de pe inimă. Pe o scară mai largă totuși, criza amenințătoare de sufocare era moartea; de care era în permanență conștient, mai ales atunci când scria. Așa se confrunta moartea cu Proust încă înainte ca boala sa să ia o formă critică – nu ca un capriciu de ipohondru, ci ca o “*réalité nouvelle*”, o nouă realitate a cărei reflectare asupra lucrurilor și a oamenilor constituie semnul îmbătrânirii. O fiziologie a stilului ar dezvălui centrul acestei creativități. Nimeni care știe cu câtă tenacitate se păstrează amintirile în simțul mirosului (și nu mirosul în amintire) nu ar putea spune că sensibilitatea lui Proust față de mirosuri este întâmplătoare. Firește că majoritatea amintirilor pe care le evocăm apar în fața noastră ca imagini vizuale. Și configurațiile independente ale memoriei involuntare sînt, în mare măsură, imagini vizuale, în mare măsură izolate, a căror prezență rămîne enigmatică. Tocmai de aceea, oricine vrea să se refere în mod conștient la cele mai secrete vibrații ale unei astfel de literaturi trebuie să pătrundă într-un strat particular, cel mai profund, al acestei memorii involuntare, în care elementele amintirii nu ne mai informează individual, ca imagini, cu privire la un tot, ci, fără formă și imagine, nedeterminate și masive, ca greutatea năvodului care îl avertizează pe pescar că peștele s-a prins. Mirosul este sensul greutății pentru cel care își aruncă năvodul în marea “timpului pierdut”.

Iar propozițiile sale sînt jocul de mușchi al corpului inteligibil și conțin întregul, nespusul efort de a ridica acest năvod plin.

În rest: simbioza strînsă între această creativitate particulară și această boală particulară este demonstrată cel mai clar de faptul că, la Proust, nu s-a manifestat niciodată acel eroic “și totuși” cu care alți creatori s-au înfruntat cu suferința lor. Însă din altă perspectivă se poate spune că o complicitate atît de strînsă cu viața și cu mersul lumii ca aceea a lui Proust ar fi dus, în mod inevitabil, la o mulțumire indolentă și banală dacă nu s-ar fi întemeiat pe această suferință permanentă și profundă. Dar destinul acestei suferințe a hotărît ca un *furor* lipsit de dorințe și regrete să-i atribuie un loc în marele proces al operei. Pentru a doua oară s-a înălțat o schelă, ca a lui Michelangelo, pe care artistul, întins pe spate, a pictat Geneza pe tavanul Capelei Sixtine: patul de boală al lui Proust, în care, întins pe spate, consacra nenumărate pagini, pe care le acoperă cu scrisul lui, Genezei unui microcosm.

ROBERT WALSER

Se pot citi multe de Robert Walser, dar nimic despre el. Dar ce știm, de fapt, despre acei oameni foarte rari care știu să abordeze comentariul rafinat așa cum se cuvine, cu alte cuvinte, nu ca scriitorușul fără valoare, care vrea să-l înnobileze, "ridicându-l" la nivelul lui, ci folosind disponibilitatea sa obscură și disprețuită pentru a obține ceva viu și curat? Prea puțini știu ce se întâmplă cu această "mică formă", cum o numea Alfred Polgar, și câți fluturi de noapte nu s-au refugiat de pe perețele de stîncă insolent al marii literaturi în caliciul ei modest. Iar ceilalți habar nu au cîtă recunoștință îi datorează unui Polgar, unui Hessel, unui Walser pentru florile delicate sau cu ghimpi din pustiul pădurii de zădărnici. Poate că ultimul la care se gîndesc este Robert Walser. Dar prima pornire a cunoștințelor lor precare în ale culturii, care sînt singurele pe care le dețin în materie de scris, îi învață să compenseze ceea ce ei numesc deșertăciunea conținutului cu forma "îngrijită", "nobilă". Și ceea ce frapează la Robert Walser este o neglijență neobișnuită, greu de definit, în această privință. Faptul că această deșertăciune este importantă, că această neluare-aminte înseamnă perseverență contează cel mai puțin în aprecierea lui Walser.

Nu este ușor să-l apreciezi. Căci, în vreme ce sîntem obișnuiți să ne confruntăm cu misterele stilului din opere deliberate și perfecționate, aici ne confruntăm cu o neglijență a limbajului care, deși nedeliberată cel puțin aparent, este în același timp atrăgătoare și plină de farmec. Cu o delăsare care ia toate formele, de la grație pînă la amărăciune. Aparent nedeliberată, spuneam. S-a discutat mult dacă este într-adevăr așa. Dar este o discuție inutilă, dacă ținem seama de ceea ce mărturisea Walser însuși despre faptul că nu a corectat niciodată un rînd din ceea ce a scris. Sigur că nu trebuie neapărat să credem ceea ce spune, dar poate n-ar fi rău s-o facem. Căci atunci ne-am liniști și am înțelege că a scrie fără a corecta niciodată este întrepătrunderea perfectă dintre nedeliberare exterioră și extremă deliberare.

Toate bune pînă aici. Dar asta nu ne împiedică să analizăm această neglijență în mod temeinic. După cum am mai spus, ea se manifestă sub toate formele. Acum trebuie însă adăugat: cu o singură excepție. Și anume, a celei atît de cunoscute, care depinde strict de conținut și de nimic altceva. Cum lucrează este, pentru Walser, atît de puțin o chestiune secundară, încît tot ce are de spus trece pe planul al doilea față de importanța scrisului. Am putea spune că se risipește în scris. Asta se cere explicat. Și explicația conține o trăsătură foarte elvețiană a scriitorului: pudoarea. Despre Arnold Böcklin, despre fiul său Carlo și despre Gottfried Keller circulă următoarea poveste: stăteau într-o zi, ca de obicei, la masă, în cîrciumă. Masa lor obișnuită era renumită de mult pentru laconismul tovarășilor de chef. Și de astă

dată ședeau tăcînd împreună. După mult timp, tînărul Böcklin face o remarcă: "Ce cald e", iar după un sfert de oră, bătrînul Böcklin adaugă: "Nici o adiere". Keller tace o vreme; pe urmă se ridică de la masă spunînd: "N-am venit să beau cu niște palavragii". Pudoarea țărănească față de cuvinte, la care se referă vorba aceasta de duh, este materialul lui Walser. În clipa în care pune mîna pe condei, o dispoziție de desperado pune stăpînire pe el. Totul i se pare pierdut, izbucnește într-un torent de cuvinte în care fiecare propoziție are scopul de a o face uitată pe cealaltă. Dacă trebuie să dea o probă de virtuozitate transformînd monologul "Pe drumul ăsta îngust trebuie să vină" în proză, începe cu cuvintele clasice "Pe drumul ăsta îngust"; dar atunci îl apucă pe Tell al său o asemenea jale, încît, simțindu-se nesigur, mic și pierdut, continuă: "Pe drumul ăsta îngust trebuie să vină, cred".

Cam așa trebuie să fi fost. Această stîngăcie pudică, ingenioasă în tot ceea ce ține de limbă este talentul moștenit de la "bufon". Dacă Polonius, simbolul palavragiului, jonglează cu cuvintele, Walser se încununează bahic cu ghirlande de cuvinte care îl duc la pierire. Ghirlanda este, de fapt, imaginea propozițiilor sale. Gîndul care le urmează împletindu-se este un hoț, o haimana și un geniu, ca eroii prozei lui. Walser nu poate descrie altceva decît "eroi", nu poate scăpa de personajele sale principale și s-a mulțumit cu primele sale trei romane, pentru a trăi, pe urmă, numai în compania celor o sută de haimanale pe care le iubește.

Literatura germanică este marcată profund de eroul fanfaron, pierde-vară, hoțoman și decăzut. Unul din maeștrii acestor personaje, Knut Hamsun, a fost sărbătorit de curînd. Eichendorff este creatorul lui Pierde-Vară, iar Hebel cel al lui Friedl lască. Cum se potrivesc personajele lui Walser în această societate? De unde provin? Știm de unde provine Pierde-Vară. Din pădurile și văile Germaniei romantice. Friedl lască, din mica burghezie rebelă, luminată, a orașelor renane de la sfîrșitul secolului. Personajele lui Hamsun din universul originar al fiordurilor – sînt oameni pe care dorul de obîrșie îi poartă către lumea trolilor. Iar cele ale lui Walser? Poate din munții Glarner? De pe pășunile alpine din Appenzell, de unde se trage și el? Nici gînd. Ele vin din noaptea cea mai neagră, o noapte venețiană, dacă vreți, luminată slab de lampioanele speranței, cu o lucire sărbătorească în ochi, dar tulburată și gata să verse lacrimi de tristețe. Iar plînsul lor este proza. Căci hohotul de plîns este melodia propozițiilor lui Walser. Hohotul ne dezvăluie din ce zonă vin personajele lui iubite, și anume din nebulie. Sînt personaje care au depășit nebunia și care, de aceea, rămîn de o superficialitate atît de sfîșietoare, de inumană, de imperturbabilă. Dacă vrem să desemnăm cu un cuvînt ceea ce este îmbucurător și neliniștitor la ele, atunci putem spune: *sînt vindecate*. Nu aflăm, firește, nimic despre procesul vindecării lor, în afară de cazul în care ne apropiem de *Albă ca Zăpada* – una dintre cele mai profunde creații ale lui Walser –, care, chiar și ea singură, ne poate face să înțelegem de ce acest scriitor aparent jucăuș a fost unul dintre autorii preferați ai severului Franz Kafka.

Oricine își dă seama că aceste povestiri sînt neobișnuit de delicate. Dar nu oricine își dă seama că în ele nu domnește tensiunea nervoasă a decadenței, ci atmosfera pură și însuflețită a unei vieți care a depășit boala. "Mă îngrozește ideea că aș putea avea succes" apare la Walser, într-o parafrază la Franz Moor. Toți eroii săi împărtășesc această teamă. De ce oare? În orice caz, nu din aversiune față de lume, din revoltă morală sau patos, ci din motive pur epicureice. Ei vor să se bucure de ei înșiși. Și de aceea au un destin cu totul neobișnuit. Și o noblețe cu totul neobișnuită. Și un drept cu totul neobișnuit la această bucurie. Căci nimeni nu se bucură ca un convalescent. Tot ce este orgiastic îi este străin: izvoarele îngînă fluxul rapid al singelui înnoit și foșnetul frunzișului respirația lui care este mai pură. Oamenii lui Walser împărtășesc această noblețe împreună cu personajele de basm, care și ele se eliberează din noapte și din nebunia mitului. Se spune de obicei că această trezire se petrece în religiile pozitive. Dacă așa este, nu se întîmplă însă într-o formă foarte simplă și fără echivoc. Aceasta trebuie căutată în marea confruntare profană cu mitul, pe care o reprezintă basmul. Firește că nu există numai asemănări între personajele din basme și cele ale lui Walser. Cele din urmă mai luptă încă pentru a se elibera de suferință. Walser continuă acolo unde se sfîrșește basmul. "Și dacă nu au murit, mai trăiesc și astăzi." Walser arată *cum* trăiesc. Lucrurile de care se ocupă, și acum vreau să termin așa cum începe el, se numesc: povestire, eseu, poezie, proză scurtă și altele de acest gen.

KARL KRAUS

Dedicat lui Gustav Glück

I OMUL COSMIC

“Wie laut wird alles.”¹

Worte in Versen II [Cuvinte în versuri II]

În vechile gravuri apare uneori un mesager care parcă vine în goană spre noi, strigînd, cu părul vîlvoi și fluturînd în mînă o foaie de hîrtie, împrăștiind “veștile cele mai recente” despre războaie și molime, despre dureri și răcnete de oameni uciși, despre inundații și incendii, răspîndindu-le pretutindeni”. Vești în acest sens, în sensul pe care îl are cuvîntul la Shakespeare, difuzează “Die Fackel” [“Facla”]². Plină de trădări, cutremure, otravă și incendii din *mundus intelligibilis*. Ura cu care urmărește stirpea veșnic colcăitoare a jurnaliștilor este o ură mai curînd vitală decît morală, asemenea celei nutrite de un străbun împotriva unei generații de nemernici piperniciți și degenerați care au răsărit din sămînța lui. Însuși termenul de “opinie publică” îl oripilează pe Kraus. Opiniile sînt chestiuni particulare. Publicul nu este interesat decît de judecăți. El judecă sau este inexistent ca public. Dar scopul presei este tocmai cel de a face opinia publică incapabilă să judece, de a-i forma în mod indirect atitudinea cuiva iresponsabil și neinformați. În-tr-adevăr, ce înseamnă pînă și informațiile mai precise din cotidiane față de acribia înspăimîntătoare de care “Die Fackel” dă dovadă în prezentarea faptului legal, lingvistic și politic? “Die Fackel” nu este preocupată de opinia publică, deoarece noutățile șiroind de sînge ale acestui “ziar” cer verdicte. Nici mai mult, nici mai puțin decît verdicte impetuoase și urgente cu privire la presă.

O ură ca aceea a lui Kraus împotriva ziaristilor nu se poate întemeia numai pe faptele lor, oricît de reprobabile ar fi ele; o asemenea ură nu se poate întemeia decît pe propria lor natură, indiferent cît de străină sau de apropiată este de a lui. De fapt însă, este și una, și alta. Unul din portretele lui cele mai recente îl caracterizează pe ziarist din prima propoziție ca pe “un om pe care nu îl interesează prea mult nici propria persoană, nici propria existență și nici simpla existență a lucrurilor, dar care simte numai raporturile dintre ele, mai ales atunci cînd se suprapun într-un eveniment – și de vin, numai în acest moment, unite, substanțiale și vii”. Această propoziție nu este altceva decît negativul unei imagini a lui Kraus. În-tr-adevăr, cine a

1. “Cum crește zgomotul.”

2. Revista publicată de Kraus din 1899 pînă la moartea sa în 1936 (n. tr.).

dat dovadă de un interes mai arzător față de sine și de existența sa decât el, care nu se satură niciodată de acest subiect; cine a fost mai preocupat de simpla existență a lucrurilor, de originea lor; cine mai disperat decât el de coincidența dintre eveniment și dată, martor ocular sau aparat de fotografiat? În cele din urmă, și-a concentrat toate energiile în lupta împotriva frazei goale care este expresia lingvistică a despotismului cu care, în jurnalism, actualitatea se impune în dauna celorlalte lucruri.

Acest aspect al luptei sale cu presa este pus în lumină de opera de o viață a tovarășului lui de luptă, Adolf Loos. Loos și-a găsit adversarul providențial în susținătorii artei artizanale și în arhitecții care, în jurul "Atelierelor Vieneze", se străduiau să obțină o nouă industrie a artei. El și-a exprimat crezul în nenumărate eseuri și într-o formulare memorabilă în articolul *Ornament und Verbrechen* [*Ornament și crimă*], care a apărut în 1908, în "Frankfurter Zeitung". Fulgerul scînteietor pe care l-a aprins acest articol a descris un ciudat traseu în zigzag. "După ce a citit cuvintele cu care Goethe îi admonestează pe filistini și, astfel, pe unii cunoscători de artă, pentru modul în care ating cu mîna gravurile și basoreliefurile, a înțeles că ceea ce poate fi atins nu este operă de artă și că o operă de artă trebuie să fie inaccesibilă." De aceea, primul lucru pe care l-a făcut Loos a fost să despartă opera de artă de articolul de consum, așa cum Kraus a despărțit opera de artă de informație. Ziaristul de mîna a doua este, în adîncul lui, totuna cu artistul ornamental. Kraus l-a acuzat neîncetat pe Heine pentru că s-a ocupat de ornamente, pentru că a șters granițele dintre jurnalism și literatură și a fost creatorul *feuilleton*-ului în poezie și în proză; mai tîrziu l-a așezat pînă și pe Nietzsche alături de Heine, deoarece a trădat aforismul în favoarea impresiei. "După părerea mea", spune despre Nietzsche, "el a mai adăugat și psihologia la amestecul elementelor... stilului european pervertit din ultima jumătate de secol, iar noul nivel al limbii pe care l-a creat este unul eseistic, așa cum nivelul lui Heine a fost foiletonismul." Ambele forme apar ca simptome ale unei boli cronice și toate atitudinile și punctele de vedere nu fac altceva decât să-i înregistreze graficul temperaturii: *inautenticitatea*. De la această demascare a inautenticului a pornit lupta cu presa. "Cine a inventat această scuză grozavă: Pot face ceea ce nu sînt?"

Fraza goală. Dar ea este rezultatul unui eșec al tehnologiei. "Industria presei pretinde, la fel ca o fabrică, spații diferite de lucru și de vînzare. În anumite momente ale zilei – de două, trei ori în cazul ziarelor mai mari – trebuie procurată și preparată pentru mașini o anumită cantitate de muncă. Și nu orice material: tot ce s-a întîmplat între timp undeva, în orice sferă a vieții, a politicii, a economiei, a artei etc. trebuia aflat și prelucrat din punct de vedere jurnalistic." Sau cum rezumă minunat Kraus: "Trebuie pus în lumină modul în care tehnologia, care este incapabilă de a crea noi platitudini, pune spiritul omului în situația de a fi incapabil să funcționeze fără cele vechi. Prin această dualitate dintre o viață schimbată și o viață care trage după sine forme neschimbate, crește și sporește răul din lume". Cu aceste cuvinte Kraus leagă cu îndemînare nodul prin care sînt

unite tehnologia și frazele goale. Pentru a-l desface ar trebui, bineînțeles, urmat alt model, în care jurnalismul să fie expresia funcției modificate a limbii în lumea capitalismului dezvoltat. Fraza goală de tipul celei pe care Kraus o combate cu atîta perseverență este eticheta care transformă ideea în marfă de circulație, tot astfel cum ornamentele de limbaj o fac valoroasă pentru cunoscător. Dar tocmai din această cauză eliberarea limbii a devenit identică cu cea a frazei goale – transformarea ei din reproducere în instrument productiv. Pînă și în “Die Fackel” apar astfel de modele, chiar dacă nu teoria lor; formulele ei sînt de tipul celor care leagă nodul și nicio dată de cel care îl dezleagă. Modul în care abordează fenomenul este o combinație între patos biblic și o fixație îndîrjită pe scandalurile vieții vieneze. Nu se mulțumește să atragă atenția asupra infracțiunilor unui casier, ci îi trezește și pe morți din mormintele lor. – Pe bună dreptate, deoarece abundența meschină, supărătoare a acestor scandaluri vieneze de cafenea, de presă și de societate este doar o manifestare minoră a unei cunoașteri anticipate al cărei obiect real și inițial se împlinește apoi, mai repede decît ar fi bănuît cineva; la două luni după ce a început războiul, a numit acest obiect cu numele său adevărat în discursul *In dieser grossen Zeit [În această mare epocă]*, în care toți demonii care-l obsedau pe acest apucat au intrat în turma de porci a contemporanilor săi.

“În această mare epocă, pe care o știu de cînd era mică și care va fi din nou mică dacă îi va mai rămîne timp; dar, deoarece în sfera creșterii organice astfel de transformări nu sînt posibile, preferăm să o numim o epocă apăsătoare și chiar grea; în această epocă în care se întîmplă ceea ce nu ne-am putut imagina, în care trebuie să se *întîmple* ceea ce nu se poate *imagina* și, dacă s-ar putea imagina, nu s-ar întîmpla; în această epocă gravă care a murit de rîs la ideea că ar putea deveni gravă și care, depășită de propria ei tragedie, tinjește după distracții și, surprinsă de ea însăși asupra faptului, își caută cuvintele; în această epocă zgomotoasă care vinuește de simfonia fioroasă a faptelor ce produc relatări și de relatări care poartă vina pentru fapte; în această epocă îngrozitoare să nu vă așteptați la nici un cuvînt din partea mea. Nici unul în afară de acesta, pe care îl spun pentru că, altfel, tăcerea ar putea fi răstălmăcită. Este prea adînc înrădăcinat în mine respectul față de irevocabil, atunci cînd limba este subordonată nenorocirii. În imperiile lipsite de imaginație, în care omul moare din lipsă de hrană spirituală fără a simți foamea spirituală, în care condeiele sînt înmuiate în sînge și săbiile în cerneală, trebuie să faci ceea ce nu gîndești și ceea ce gîndești nu poate fi exprimat în cuvinte. Nu vă așteptați la nici un cuvînt de la mine. Nici nu aș fi capabil să spun ceva nou; căci în camera în care se scrie este atît de mult zgomot și nu discutăm acum dacă provine de la copii, de la animale sau doar de la mortiere. Cel care insuflă faptele cu cuvîntul pîngărește și cuvîntul, și fapta și este de două ori demn de dispreț. Această profesiune nu a murit. Cei care nu au nimic de spus, pentru că acum vorbesc faptele, continuă să vorbească. Cel care are ceva de spus să facă un pas înainte și să tacă!”

Așa stau lucrurile cu tot ce a scris Kraus: e o tăcere întoarsă pe dos, o tăcere prin a cărei mantie neagră trece furtuna evenimentelor, o răscolește și o întoarce cu căptușeala ei țipătoare în afară. Cu toată abundența ocaziilor de a tăcea, pare că fiecare, în parte, a năvălit pe neașteptate, cu bruschetea unei pale de vînt asupra lui. Imediat intră în acțiune un aparat de mare precizie cu care este abordată: printr-o îmbinare de forme scrise și orale, posibilitățile polemice ale fiecărei situații sînt total epuizate. Cu cîtă precauție se înconjoară Kraus în acest timp, reiese atît din declarațiile caustice apărute în editorialele lui, cu care începe fiecare caiet al revistei "Die Fackel", cît și din rezervele și definițiile tranșante din programele și conferințele care însoțesc lecturile "din propriile scrieri". Treimea: tăcere, cunoaștere, prezență de spirit alcătuiește portretul lui Kraus polemistul. Tăcerea lui este un stăvilar în spatele căruia bazinul reflectant al cunoașterii sale se adîncește constant. Prezența lui de spirit nu acceptă să fie chestionată de nimeni și nici să se conformeze principiilor emise de alții. Primul ei principiu este, mai curînd, să demonteze situația, să descopere adevărata problemă pe care o conține și să o prezinte, în loc de orice răspuns, adversarului său. În vreme ce la Johann Peter Hebel partea constructivă, creatoare a tactului își atinge punctul culminant, la Kraus vedem partea lui cea mai distructivă și critică. Dar, pentru amîndoi, tactul este prezență de spirit morală – Stoessl o numește "convingere rafinată ajunsă dialectică" – și expresie a unei convenții necunoscute, care este mai importantă decît cea acceptată. Kraus a trăit într-o lume în care cea mai rușinoasă faptă o constituia un *faux-pas*; el face încă deosebirea între grade ale monstruosului și o face tocmai pentru că niciodată criteriul lui nu este cel al respectabilității burgheze care, o dată ce a depășit limita ticăloșiei prozaice, își pierde repede suflul și nu este în stare să conceapă ticăloșia la scara istoriei universale.

Acesta a fost de la început criteriul lui Kraus și, în plus, nici nu există altul în ceea ce privește tactul adevărat. Este un criteriu teologic. Căci tactul nu înseamnă – așa cum își închipuie mințile înguste – darul de a acorda fiecăruia, luînd în considerație toate relațiile, ceea ce se cade din punct de vedere social. Dimpotrivă, tactul adevărat este capacitatea de a trata relațiile sociale, fără a le ignora, ca pe niște relații naturale, ba chiar paradiziace și de a te purta cu un rege ca și cum s-ar fi născut cu coroana pe frunte, dar și cu un lacheu ca și cum ar fi un Adam în livrea. Această *noblesse* îi caracteriza pe Hebel în ținuta sa de preot și pe Kraus în armura sa. La Kraus, conceptul creației conține moștenirea teologică a speculațiilor care au fost pentru ultima oară valide și actuale pentru întreaga Europă în secolul al XVII-lea. În miezul teologic al acestui concept s-a produs însă o modificare care l-a determinat, fără nici o constrîngere, să coincidă cu crezul cosmopolit al mondenității austriece, care a făcut din creație o biserică în care nu mai rămăsese nimic să amintească de ritual, în afara unei ușoare arome de tămîie, ce răzbătea din cînd în cînd prin cețuri. Stifter a fost cel mai autentic marcat de acest crez și ecoul lui poate fi perceput ori

de cîte ori Kraus se ocupă de animale, plante, copii. "Freamătul aerului", scrie Stifter, "murmurul apei, grîul care crește, valurile mării, cîmpul înverzit, cerul strălucitor, scînteierea stelelor le consider mărețe; furtuna care se apropie în toată splendoarea ei, fulgerul care despică locuințele, vijelia care biciuie valurile, muntele care scuișă foc, cutremurul care pustiește țări întregi nu sînt pentru mine mai mărețe decît fenomenele de mai înainte, ba chiar mi se par mai neînsemnate deoarece sînt doar efecte ale unor legi mai înalte... Cînd omul era copil și ochiul său spiritual nu venise încă în contact cu știința, îl impresiona ceea ce era în apropierea lui, ceea ce sărea în ochi și îi inspira frică și admirație; dar cînd i s-a deschis mintea, cînd a început să vadă raportul dintre lucruri, fenomenele particulare au dispărut treptat din cîmpul viziunii lui în timp ce legea s-a impus tot mai mult, miracolele au încetat, minunea a sporit... Tot astfel cum în natură legile generale acționează tăcut și neconținut și vizibilul este numai o manifestare individuală a acestor legi, legea morală acționează tăcut și înviorător asupra sufletului, prin nesfîrșitele raporturi dintre oameni, iar minunile momentului cînd se împlinesc faptele sînt numai mici semne ale acestei puteri." În mod tacit, în aceste propoziții foarte cunoscute, sacrul a cedat locul conceptului modest, dar problematic al legii. Însă natura lui Stifter și universul său moral sînt destul de transparente pentru a nu fi confundate cu cele kantiene și pentru a putea fi recunoscute ca fiind, în miezul lor, creații. Acele furtuni cu tunete și fulgere, acele vijelii, acele valuri și cutremure insolent secularizate au fost redată creației de către omul cosmic care le-a transformat în răspunsul ei la Judecata de Apoi a existenței nelegiuite a oamenilor. Numai că intervalul de timp între Creație și Judecata de Apoi nu își găsește aici nici împlinire prin mîntuire, nici rezolvare istorică. Căci, așa cum peisajul austriac umple lin întinderea captivantă a prozei lui Stifter, pentru Kraus anii teribili ai vieții sale nu sînt istorie, ci natură, un rîu condamnat să traverseze un peisaj de iad. Este un peisaj în care, în fiecare zi, se doboară cincizeci de mii de trunchiuri de copaci pentru șaizeci de ziare. Kraus dă această informație sub titlul *Das Ende [Sfîrșitul]*. Pentru el este o certitudine că omenirea pierde lupta cu lumea creată și că tehnologia, o dată ce a fost folosită împotriva creației, nu-și va cruța nici propriul stăpîn. Defetismul său este unul de natură supra-națională, adică planetară, și istoria nu este altceva pentru el decît un pustiu care desparte neamul omenesc de creație, a cărei ultimă acțiune va fi o conflagrație mondială. El cutreieră acest pustiu ca un dezertor care a trecut de partea taberei creației animale. "Și numai animalul cucerit de om/ este eroul vieții"; niciodată crezul patriarhal al lui Adalbert Stifter nu a cunoscut o formulare mai sumbră și mai heraldică.

Kraus se apleacă mereu asupra animalului și asupra "inimii celei mai inimoase dintre toate, cea a cîinelui", care, pentru el, este adevărata oglindă a virtuților creației, în care fidelitatea, puritatea, recunoștința ne zîmbesc, din vremuri apuse și îndepărtate. Ce păcat că oamenii îi uzurpă locul! Aceștia sînt discipolii săi. Ei se strîng, adulmecînd dizgrațios, mai curînd și mai cu plăcere, în jurul adversarului rănit de moarte decît în jurul maestrului.

Desigur că nu degeaba este cîinele animalul emblematic al acestui autor; cîinele, exemplul ideal de discipol, care nu este altceva decît o creatură profund devotată. Și, cu cît devotamentul lui este mai personal și mai gratuit, cu atît mai bine. Kraus are dreptate să îl supună la cele mai grele încercări. Dar, dacă există ceva care exprimă caracterul îndoielnic al acestor creaturi, atunci este faptul că sînt recrutate numai dintre cei pe care Kraus însuși i-a introdus în viața intelectuală, pe care i-a conceput și i-a convins, într-unul și același act. Cuvîntul său nu poate fi decisiv decît pentru cei pe care nu i-a făcut el.

Este foarte logic ca omul zilelor noastre, împrăștiat și sărăcit, contemporanul nostru, să nu poată găsi un refugiu în templul ființelor create decît în forma cea mai diminuată, ca particular. Cîtă renunțare și cîtă ironie există în strania luptă pentru "nervi", a ultimelor radicle vieneze pe care Kraus mai putea descoperi încă urme ale pămîntului-mamă. "Kraus", scria Robert Scheu, "a descoperit un subiect grozav care, pînă acum, n-a pus niciodată în mișcare condeiul unui publicist: drepturile nervilor. Pentru el constituiau un obiect tot atît de demn de apărare entuziastă ca și proprietatea, casa și căminul, partidul și constituția. A devenit avocatul nervilor și a început să lupte cu micile iritări zilnice, dar obiectul a luat amploare în mîinile sale și a devenit problema vieții particulare. Apărarea ei împotriva poliției, a presei, a moralei, a conceptelor, în cele din urmă și împotriva oricăror vecini, descoperirea a mereu altor dușmani a devenit profesia sa." Aici, mai mult decît oriunde, apare ciudata altermanță dintre teoria reacționară și practica revoluționară pe care o întîlnim pretutindeni la Kraus. Într-adevăr, să protejezi viața particulară împotriva moralei și a conceptelor, într-o societate care a întreprins radioscoopia politică a vieții sexuale și de familie, a existenței economice și fizice, într-o societate care tocmai construiește case cu pereți de sticlă și terase ce se întind adînc în interiorul camerelor care nu mai sînt camere – o astfel de lozincă ar fi cea mai reacționară dintre toate, dacă viața particulară pe care Kraus o apără nu ar fi tocmai cea care, spre deosebire de forma burgheză, este în strictă concordanță cu transformările sociale; cu alte cuvinte, viața particulară a săracilor care se demontează singură, se structurează singură în mod public. Exponenții lor sînt Peter Altenberg, răzvrătitul, și Adolf Loos. În această luptă – și numai în ea – își au și discipolii utilitatea lor, deoarece ignoră în mod sublim anonimitatea cu care satiricul a încercat să-și înconjoare existența personală și nimic nu îi poate opri, în afara hotărîrii lui Kraus de a apărea în persoană în pragul ușii sale și de a face *les honneurs* ruinelor în care era "persoană particulară".

Pe cît este de hotărît cînd își face publică propria existență pentru binele cauzei pentru care luptă, pe atît este de intransigent cînd combate deosebirea dintre critica personală și cea obiectivă prin intermediul căreia polemica este discreditată și care este instrumentul principal al corupției în viața noastră literară și politică. Kraus atacă oamenii mai mult pentru ceea ce sînt decît pentru ceea ce fac, mai mult pentru ceea ce spun decît pentru ceea ce fac și cel mai puțin pentru cărțile lor; iată premisa autorității sale polemice,

capabilă să scoată în evidență universul intelectual al unui autor – cu atât mai sigur cu cât este mai fără valoare, în virtutea unei armonii cu adevărat prestabilite, conciliante – întreg și intact, dintr-un singur fragment de propoziție, un singur cuvânt, o singură intonație. Dar faptul că nu exprimă niciodată o opinie demonstrează cel mai clar modul în care elementele personale coincid cu cele obiective, atât în cazurile adversarilor săi, cât și în al său. Căci opinia este o subiectivitate falsă care poate fi separată de persoană și încorporată în circulația mărfurilor. Kraus nu a adus niciodată un argument care să nu îi angajeze întreaga ființă. Astfel el întruchipează misterul autorității: nu dezamăgește niciodată. Autoritatea nu se sfârșește decât dacă dezamăgește sau moare. Ea nu este subminată de ceea ce alții trebuie să evite: propriul despotism, nedreptatea, inconsecvența. Dimpotrivă, ar fi dezamăgitor să poți constata cum ajunge la sentințele ei – de exemplu, prin corectitudine sau chiar prin consecvență. “Un bărbat”, a spus Kraus odată, “nu consideră că a avea dreptate este o problemă erotică și preferă ca alții să aibă dreptate decât să greșească el.” Lui Kraus nu îi este dat să-și dovedească bărbăția astfel; existența lui pretinde ca, în cel mai bun caz, convingerea celui altă parte să are dreptate să se opună greșelii lui și câtă dreptate are atunci să rămână neclintit în părerea lui: “Mulți vor avea dreptate într-o bună zi. Dar dreptatea lor va decurge din faptul că eu nu am dreptate acum”. Acesta este limbajul adevăratei autorități. Dacă înțelegem cum funcționează, descoperim un singur lucru: că este o obligație severă atât față de sine, cât și față de alții; că nu încetează să tremure în fața ei înseși, dar niciodată în fața altora; că nu face niciodată destul ca să fie mulțumită de sine, ca să-și îndeplinească răspunderea față de sine și că acest simț al răspunderii nu îi îngăduie să accepte argumente care decurg din propria constituție sau din limitele capacităților omenești, ci numai din materialul pe care îl are la îndemână, oricât de nedrept ar părea toate acestea din punct de vedere particular.

Caracteristica unei astfel de autorități nelimitate a fost dintotdeauna unirea puterilor legislative și executive. Nicăieri nu este mai strânsă decât în teoria limbii. Aceasta este, așadar, cea mai importantă expresie a autorității lui Kraus. Incognito, ca Harun al-Rashid, trece noaptea prin construcția de propoziții a ziarelor și, de dincolo de fațadele împietrite ale frazelor, privește în interior, descoperă adevărate orgii de “magie neagră” în care cuvintele sînt violate și martirizate: “Este presa un mesager? Nu: evenimentul. Este limbajul? Nu: viața. Nu numai că pretinde că adevăratele evenimente sînt știrile sale despre evenimente, dar și produce o identificare sinistă care creează în mod constant iluzia că faptele sînt relatate înainte să se petreacă și adesea face posibilă chiar situația în care corespondenții de război nu au voie să fie martori ai evenimentelor date, în schimb, soldații devin reporteri. De aceea, accept acuzația că o viață întreagă am supraestimat presa. Ea nu este un slujitor – cum ar putea un slujitor să ceară și să primească atât de mult? – ea este evenimentul însuși. Din nou sîntem depășiți de instrument. L-am așezat pe cel care ar trebui să relateze incendiul și care, fără

îndoială, ar trebui să joace rolul celui mai umil cetățean, deasupra tuturor oamenilor, deasupra focului și casei, deasupra faptelor și fanteziei noastre”. Autoritate și cuvînt versus corupție și magie – așa sînt distribuite lozincile în această luptă. Pronosticul cu privire la rezultatul ei nu este o simplă pierdere de timp. Nimeni, și cu atît mai puțin Kraus, nu poate crede în utopia unui ziar “obiectiv”, în himera unei “comunicări imparțiale a știrilor”. Ziarul este un instrument al puterii. Valoarea sa nu decurge decît din natura puterii pe care o slujește; nu numai prin ce reprezintă, dar și prin ceea ce face este expresia acestei puteri. Dacă totuși capitalismul dezvoltat degradează nu numai scopurile, ci și mijloacele jurnalismului, atunci nu ne mai putem aștepta la o nouă perioadă de înflorire paradiziacă, de umanitate cosmică din partea unei puteri care îl răpune, tot așa cum nu ne mai putem aștepta nici la a doua înflorire a limbii lui Goethe și a lui Matthias Claudius. Se va deosebi de cea de acum mai ales prin scoaterea din circulație a idealurilor care o înjosesc pe aceasta. Astfel ne dăm seama cît de puțin are de pierdut sau de cîștigat Kraus într-o asemenea luptă, cît de fără greș ar pune-o în lumină “Die Fackel”. Senzațiilor mereu repetate pe care ziarele le servesc publicului lor, el le opune “știrile” veșnic proaspete ale istoriei creației: lamentoul neîntrerupt, veșnic reînnoit.

II DEMON³

“Hab’ ich geschlafen? Eben schlaf’ ich ein.”⁴

Worte in Versen IV

Faptul că orice apologie a lui Kraus este un eșec își are rădăcinile în natura lui și este stigmatul oricărei dezbateri despre el. Marea operă a lui Leopold Liegler are la bază o atitudine apologetică. Obiectivul său principal este să confirme “personalitatea etică” a scriitorului. Așa ceva este imposibil. Fundalul întunecat pe care se profilează imaginea sa nu este constituit din contemporanii lui, ci din prelume sau din lumea demonilor. Lumina zilelor Creației cade asupra lui și astfel iese din întunecime. Dar nu cu toată ființa; anumite părți rămîn mai profund scufundate în ea decît s-ar bănuî. Un ochi care nu se poate adapta la întuneric nu va percepe niciodată conturul acestei figuri. Toate gesturile pe care incorigibilul Kraus le face neîncetat din nevoia de a fi observat nu-i vor folosi la nimic. Căci, la fel ca în basme, demonul din el a făcut ca vanitatea să fie expresia esenței sale. Pînă și singurătatea demonului o împărtășește cel care gesticulează necontrolat pe dealuri ascunse: “Gott sei Dank, dass niemand weiss, dass ich Rumpelstilzchen heiss!” [“Ce bine că nimeni nu știe că mă cheamă Rumpelstilzchen!]. Reflecțiile excentrice ale lui Kraus sînt într-o continuă agitație ca și demonul care dansează fără să-și găsească liniștea. “Pacientul propriilor sale înzes-

3. “Demon” are aici sensul de “daimon”. Cf. *Destin și caracter* (n. tr.).

4. “Am dormit? Tocmai sînt pe cale să adorm.”

trări” l-a numit Viertel. De fapt, înzestrările sale sînt maladii și, pe lîngă cele reale, contribuie și vanitatea la ipohondria lui.

Dacă nu se oglindește în propria persoană, atunci își vede reflecția în adversarul întins la picioarele lui. De la bun început, polemicile lui au fost o strînsă împletire între o tehnică a demascării care folosește mijloacele cele mai avansate și o artă a expresiei de sine care operează cu cele mai arhaice. Dar și în această zonă se manifestă, prin intermediul ambiguității, demonul: expresia de sine și demascarea se contopesc în autodemascare. “Antisemitismul”, spunea Kraus, “este acea mentalitate ... care ia în serios o zecime din insultele pe care spiritul speculantului de bursă le are la îndemîna pentru cei de același sînge cu el”; astfel, sugerează natura relației dintre el și oponentii săi. Nu există nici un reproș la adresa sa, nici o injurie care să nu-și găsească cea mai legitimă formulare în propriile sale scrieri, în acele pasaje în care oglindirea de sine se ridică la admirația de sine. Este gata să plătească orice preț ca să se vorbească despre el, și este întotdeauna justificat de succesul acestei speculații. Dacă stilul este puterea de a se mișca liber de-a lungul și de-a latul reflecțiilor asupra limbii fără a cădea în banalitate, el se obține de cele mai multe ori prin puterea cordului marilor idei care pompează sîngele limbii prin capilarele sintaxei pînă în cele mai îndepărtate membre. Deși prezența acestor reflecții este evidentă la Kraus, cordul puternic al stilului său este imaginea pe care o are despre sine însuși și pe care o expune în modul cel mai necruțător. Da, este vanitos. Așa apare și în portretul lui Karin Michaelis care îl descrie traversînd camera, cu mișcări rapide, agitate, pentru a ajunge la podiumul de unde urmează să-și țină conferința. Și, apoi, ca un demon adevărat ce este, jertfește pe altarul propriei vanități propria persoană, propria viață, pe care le expune cu toate rănile și slăbiciunile lor. Astfel s-a format stilul lui Kraus și, o dată cu el, cititorul revistei “Die Fackel”, pentru care, într-o propoziție subordonată, într-o particulă sau chiar într-o virgulă, zîcnesc fibre și nervi și pînă și cel mai obscur și uscat fapt devine un ecorșeu. Idiosincrasia ridicată la nivelul celui mai înalt organ critic – aceasta este logica ascunsă a oglinzirii de sine și a stării infernale pe care le cunoaște numai un scriitor pentru care fiecare act de împlinire devine o etapă a martirajului pe care, în afară de Kraus, numai Kierkegaard a mai trăit-o atît de profund.

“Sînt”, spune Kraus, “poate primul scriitor care scrie și, în același timp, își joacă textul ca un actor”, și astfel își plasează vanitatea în cea mai legitimă poziție, cea a actorului. Geniul său actoricesc care imită cînd comentează, se strîmbă cînd polemizează, se dezlănțuie în mod festiv în timpul lecturilor din dramele ai căror autori ocupă o poziție specială, intermediară: Shakespeare și Nestroy, actori și dramaturgi; Offenbach, compozitor și dirijor. E ca și cum demonul dinăuntru său ar căuta atmosfera tumultuoasă a acestor drame, străbătută de toate fulgerele improvizăției, pentru că numai ea îi putea oferi miile de ocazii de a ieși din sine, tachinînd, chinuînd, amenințînd. Propria voce poate astfel să preia abundența de personaje ale conferențiarului – *persona*: ceva prin care trece sunetul – și vîrfurile

degetelor execută gesturile figurilor care îi populează vocea. Dar și în polemici mimatul joacă un rol decisiv. Își imită obiectele pentru a insera ranga de fier a urii sale în cele mai fine articulații ale atitudinilor lor. Acest chițibușar pedant, care scormonește între silabe, scoate la iveală larvele care s-au aciuat acolo; larvele venalității și ale flecăreliei, ale ticăloșiei și ale bonomiei, ale infantilității și ale lăcomiei, ale cupidității și ale perfidiei. Într-adevăr, demascarea inautenticului – mai dificilă decât cea a răului – se petrece într-un mod *behaviourist*. Citatele din “Die Fackel” sînt mai mult decât dovezi documentare: ele sînt rechizite ale demascării mimetice întreprinse de cel care citează. Firește că în acest context devine evidentă și relația strînsă dintre cruzimea satiricului și umilitatea ambiguă a interpretului, care în cazul conferențiarului se intensifică într-un mod incredibil. Să te strecorești în sufletul cuiva – așa se numește, pe bună dreptate, cel mai josnic tip de linguișire; și Kraus se strecoară în sufletul celor pe care îi personifică pentru a-i anihila: A devenit politețea mimarea urii sau ura mimarea politeții? Indiferent ce ar fi, ambele au ajuns desăvîrșite, de o desăvîrșire chinezească. “Chinul”, care apare de atîtea ori la Kraus în aluzii opace, își are sediul aici. Protestele sale împotriva scrisorilor, materialelor tipărite, documentelor nu sînt altceva decât reacțiile unui om care este implicat și el în diverse complicități. Dar ceea ce îl implică atît de profund nu este numai comportamentul său, ci și limba semenilor săi. Pasiunea sa de a-i imita este în același timp expresia și lupta împotriva acestei implicări, cauza și efectul conștiinței veșnic vinovate în care demonul își are sălașul.

Economia greșelilor și a slăbiciunilor sale – un edificiu mai fantastic decât cel al totalității darurilor sale – este atît de delicat și de precis organizată, încît orice confirmare exterioară nu poate decât să o submineze. Dacă acest om s-ar adevăra a fi “modelul unui tip uman alcătuit armonios și perfect”, dacă ar putea apărea – într-un mod absurd atît din punct de vedere stilistic, cît și semantic – ca filantrop, atunci poate că cineva care ar percepe “duritatea” sa cu “urechile sufletului” ar găsi temeiul ei în compasiune. Nici gînd! Această siguranță incoruptibilă, stridentă, hotărîtă nu izvorăște din dispoziția nobilă, poetică sau umană, pe care i-o atribuie adesea discipolii săi. Cît de absolut banală și, în același timp, cît de fundamental greșită este încercarea lor de a deduce ura sa din iubire, cînd este limpede că forțele care sînt aici în joc sînt mult mai originare: o umanitate care este numai o alternanță între răutate și sofistică, între sofistică și răutate, o natură care este o înaltă școală a aversiunii față de omenire și o milă care nu apare decât asociată cu ideea răzbunării: “Oh de mi s-ar fi oferit opțiunea/ de a-l tranșa pe ciîne sau pe măcelar,/ aș fi știut ce să aleg”. Nimic nu poate fi mai absurd decât încercarea de a-l modela după imaginea a ceea ce iubește. Pe bună dreptate Kraus, “instigatorul atemporal al lumii”, a fost confruntat cu “eternul reformator” care, din cînd în cînd, este privit cu bunăvoință.

“Cînd epoca și-a aplicat pedeapsa, el a fost mîna care a pedepsit”, a spus Brecht. Puține judecăți pot fi puse alături de aceasta și sigur nu comentariul prietenesc al lui Adolf Loos. “Kraus”, declară el, “mărchează începutul

tul unei noi epoci.” Din păcate, este într-un totuș fals. El marchează începutul Judecății de Apoi. Așa cum în cele mai opulente picturi baroce de altar, sfinții, împinși către marginea tabloului, se feresc cu mâinile întinse de extremitățile îngerilor, ale dreptilor și ale damnaților care plutesc în fața lor, văzute într-o perspectivă apropiată care îți taie respirația, povară istoriei universale își exercită presiunea asupra lui Kraus prin extremitățile unei singure știri locale, ale unei singure fraze, ale unei singure reclame. Aceasta este moștenirea pe care i-a transmis-o predica lui Abraham a Santa Clara. De aici imediatetea, copleșitoare, prezența de spirit a momentului cu totul necontemplativ și inversiunea care îngăduie voinței sale să se exprime numai teoretic și cunoașterii sale numai practic. Kraus nu este un geniu istoric. El nu marchează începutul unei noi epoci. De câte ori întoarce spatele creației, de câte ori izbucnește în lamentații este numai pentru a depune o petiție la Judecata de Apoi.

Nu înțelegem nimic din acest om pînă nu recunoaștem că fără excepție și cu necesitate totul – limba și lucrul – se desfășoară, pentru el, numai în sfera dreptății. Filologia sa din reviste, care mănîncă foc și înghite săbii, urmărește în aceeași măsură dreptatea și limba. Ar fi o înțelegere eronată a teoriei sale dacă am privi limba sa altfel decît ca pe o contribuție la limbajul procedurilor juridice, cuvîntul altuia în gura sa altfel decît ca pe un *corpus delicti* și pe al său altfel decît ca pe o condamnare. Kraus nu are sistem. Fiecare idee își are propria celulă. Dar fiecare celulă se poate transforma, într-o clipă și fără cauză aparentă, într-o sală, într-o sală de tribunal, în care prezidează limba. S-a spus despre Kraus că “a trebuit să-și reprime iudaitatea” sau chiar că “a făcut drumul de la iudaitate la libertate”; nimic nu contrazice mai mult aceasta decît faptul că, pentru el, dreptatea și limba se întemeiază una pe alta. Venerarea imaginii justiției divine în limbă – chiar și în cea germană – acesta este saltul iudaic prin care încearcă să învingă vraja demonului. Căci ultimul act oficial al acestui zelot este să pună sub acuzație sistemul legal însuși. Și nu printr-o revoltă mic-burgeză împotriva asupririi “individului liber” de către “formulele moarte”. Cu atît mai puțin prin postura acelor radicali care se năpustesc asupra paragrafelor, fără a ține seama nici o clipă de dreptate. Kraus acuză legea în substanța, și nu în efectul ei. Conform acuzației lui, legea a trădat dreptatea. Sau, mai exact, conceptul a trădat cuvîntul, din care decurge existența sa: omor cu premeditare al imaginației ce moare chiar și din lipsa unei singure litere și pe care o deplînge cu cel mai frumos cîntec de jale în *Elegie auf den Tod eines Lautes* [*Elegie la moartea unui sunet*]. Căci deasupra jurisdicției stă ortografia și vai de cea dintîi dacă cea de a doua are de suferit. Și de astă dată se confruntă, așadar, cu presa; într-adevăr, în interiorul acestui cerc magic, are cele mai tandre întîlniri cu lemurii. El a pătruns dreptul ca nimeni altul. Dacă totuși îl invocă, o face tocmai pentru că propriul său demon resimte o atracție puternică față de abisul pe care îl reprezintă. Este abisul adînc în care se întîlnesc spiritul și sexualitatea, pe care l-a descoperit în procesele de moravuri și despre care spune: “Un proces de moravuri este evoluția deliberată de la

imoralitatea individuală la cea generală, pe al cărei fundal întunecat vinovăția dovedită a acuzatului este pusă în lumină”.

Spiritul și sexualitatea se mișcă în această sferă cu o solidaritate a cărei lege este ambiguitatea. Starea de posesiune a sexului demonic este eul care se desfată, înconjurat de miraje feminine dulci “cum pământul amar nu poartă”. Și, tot la fel, figura fără de iubire și autosuficientă a spiritului posedat: cuvîntul de duh. Dar nici unul nu-și atinge scopul: nici eul nu ajunge la femeii, nici cuvîntul de duh la cuvînt. Descompunerea a luat locul procreației, stridența pe cel al misterului; acum însă sclipesc în nuanțele cele mai atrăgătoare: în cuvîntul de duh se ține seama de pofte și în onanie de poantă. Kraus s-a portretizat pe sine ca înrobitor, fără speranțe, de demon; în infernul vremurilor și-a rezervat pentru sine cel mai melancolic loc în deșertul înghețat, luminat de oglindirea flăcărilor. Acolo stă în *Letzten Tag der Menschheit* [Ultima zi a omenirii] – “cîrcotașul” care a descris zilele premergătoare. “Am luat asupra mea tragedia care se compune din scenele omenirii descompuse pentru ca să le audă spiritul care se îndură de victime, chiar dacă a renunțat pentru timpurile ce vor să vină la orice relație cu urechea omenească. Fie ca el să audă nota dominantă a acestei epoci, ecoul nebulniei mele sîngeroase prin care împărtășesc și eu vina pentru aceste zgomote. Fie ca el să le accepte ca preț al izbăvirii!”

“Împărtășesc vina...” – Pentru că sună ca manifestul unei intelighenții care încearcă, autoacuzîndu-se, să evoce o epocă ce pare să-i fi întors spațele, trebuie spus ceva despre sentimentul său de vină, în care se întîlnesc în mod evident conștiința istorică și cea personală. Sentimentul lui de vină va duce mereu la acel expresionism, din care opera sa de maturitate s-a hrănit prin rădăcini care au despiciat pământul. Cuvintele sale cheie sînt bine cunoscute – cu cît dispreț le-a înregistrat chiar Kraus: decoruri, propoziții, picturi – toate aveau o compoziție “*geballt*”, “*gestuft*”, “*gesteilt*” [compactă, în trepte, abruptă]. Indiscutabilă era influența miniaturilor medievale timpurii asupra imaginației lor – proclamată chiar de expresioniști. Dar oricine privește atent personajele lor – de pildă, în Geneza de la Viena – este frapat de ceva misterios în ochii lor larg deschiși, în faldurile adînci ale hainelor lor, dar și în întreaga lor expresie. În fuga lor mereu precipitată tind să se aplece unul către celălalt, de parcă ar fi surprinși de un atac de epilepsie. Această tendință poate fi considerată, în primul rînd, un afect profund omenesc de care este pătrunsă atît lumea acestor miniaturi, cît și manifestele acelei generații de poeți. Dar este numai un aspect al acestei stări de lucru, cel într-o anumită măsură concav, al figurilor privite din față. Același fenomen apare cu totul diferit cuiva care le privește din spate. Spinările lor – ale sfinților în adorație, ale servitorilor din scena din Ghetsimani, ale martorilor intrării în Ierusalim – sînt dispuse în trepte compacte de grumaji și de umeri omenesți care formează o scară abruptă ce nu urcă la cer, ci coboară, mai cîrînd, pe și chiar sub pământ. Este imposibil de găsit o expresie a patosului lor care să nu țină seama de faptul că pot fi escaladate ca niște grămezi de bolovani sau ca niște trepte cioplite grosolan în piatră. Indiferent de puteri-

le care au purtat luptele lor spirituale pe acești umeri, o putem numi pe una dintre ele acum, după ce am văzut situația maselor înfrînte imediat după sfîrșitul războiului. Ceea ce a rămas, în cele din urmă, din expresionism – care, dintr-un impuls inițial omenesc s-a transformat aproape în întregime într-o modă – a fost experiența și numele acelei puteri fără nume în fața căreia se aplecau spinările oamenilor: vina. “Faptul că o masă obedientă de oameni este pusă în pericol de o vină necunoscută, și nu de o voință necunoscută, o face demnă de milă”, spunea Kraus încă din 1912. Deoarece era un “cîrcotaș”, a fost părtaș la această vină pentru a o denunța și a denunțat-o pentru ca să fie părtaș la ea. Pentru a-i oferi un sacrificiu, se aruncă în brațele Bisericii Catolice.

Laitmotivul acelor menuete antrenante, pe care Kraus le fluieră în timp ce Venus și Justiția dansează *chassez-croisez* – potrivit căruia filistinul nu știe nimic despre iubire – este articulat cu o precizie și cu o persistență care își are contrapartea numai în atitudinea corespunzătoare a decadenței, în proclamarea artei pentru artă. Căci tocmai arta pentru artă care, pentru spiritul decadent, se aplică și în iubire, face legătura între expertiză, rutină meșteșugărească și tehnică și permite poeziei să strălucească numai pe fundalul poleit al literaturii de mîna a doua și iubirii numai pe cel al perversiunii. “Sărăcia poate face din orice bărbat un jurnalist, dar nu din orice femeie o prostituată.” Această formulare dezvăluie ambiguitatea polemicii lui cu jurnalismul. Această luptă neîmpăcată nu a fost începută de Kraus filantropul, omul luminat și prietenul naturii, ci de literatul cultivat, de artistul, de dandiul care este urmașul lui Baudelaire. Numai Baudelaire a împărtășit această ură împotriva excesului de bun-simț robust și a compromisului pe care intelectualii îl făceau cu el pentru a găsi un mijloc de subzistență în jurnalism. Jurnalismul înseamnă trădare a vieții literare, a spiritului, a demonului. Bîrfa este adevărata sa substanță și fiecare *feuilleton* pune, de fiecare dată, problema insolubilă a raportului de forțe dintre răutate și stupiditate, a cărui expresie o constituie tocmai această bîrfă. Corespondența perfectă dintre două forme de existență – viața care stă sub semnul spiritului pur și viața care stă sub semnul sexualității pure – este cea pe care se întemeiază solidaritatea dintre omul de litere și prostituată, despre care mărturisește atît de convingător existența lui Baudelaire. Astfel Kraus poate spune lucrurilor pe nume, cînd se referă la legile propriului său meșteșug care se îmbină cu cele ale sexualității, așa cum o face în *Chinesische Mauer* [Zidul chinezesc]. “Bărbatul s-a luptat de o mie de ori cu Celălalt, care poate că nu trăiește, dar a cărui victorie asupra lui este sigură. Nu pentru că are calități superioare, ci pentru că este Celălalt, Cel Venit mai Tîrziu, care îi aduce femeii bucuria varietății și care va triumfa deoarece este Ultimul. Dar i-o șterg de pe frunte ca și cum ar fi urma unui vis urît și vor să fie Primii.” Dacă – după cum citim printre rînduri – limba este o femeie, cît de departe se ține, dintr-un instinct care nu dă greș, de cei care se grăbesc să fie primii, cît de variat își structurează gîndul, care o incită prin intuiție, în loc să o sastisească cu cunoștințe, cum lasă ura, disprețul, răutatea să cadă în

capcanele pe care și le pun reciproc, cum își încetinește pasul și caută ochurile discipolatlui, pentru a-i oferi apoi bucuria finală în diverse moduri, cu ultima opintire pe care Jack o păstrează pentru Lulū.

Viața literară este existența sub semnul spiritului pur, așa cum prostituția este existența sub semnul sexualității pure. Demonul însă, care o îndreaptă pe prostituată către stradă, îl exilează pe omul de literă în sala de judecată. De aceea ea rămîne, așa cum a fost întotdeauna, forumul marilor jurnaliști – al unui Carrel, al unui Paul-Louis Courier, al unui Lassalle. Dacă o eviți înseamnă că te sustragi de la funcția demonică și autentică a minții pure care constă în a fi cea care disturbă pacea, înseamnă să ataci prostituata pe la spate – această dublă omisiune îl definește pe jurnalist în ochii lui Kraus. Robert Scheu a observat, pe bună dreptate, că, pentru Kraus, prostituția era o formă naturală a sexualității feminine, și nu o deformare socială. Dar caracterul prostituției îl constituie îmbinarea relațiilor sexuale cu cele comerciale. Ea este un fenomen natural atât în termenii aspectului ei economic natural, ca manifestare a schimbului de mărfuri, cât și în termenii sexualității ei naturale. “Dispreț față de prostituție? /Prostituatele sînt mai rele decît hoții? /Învățați: nu numai că iubirea se plătește/Dar plătind se și dobîndește.” Această ambiguitate – natura dublă ca naturalețe dublă – face ca prostituția să fie demonică. Dar Kraus “ia partea forțelor naturii”. Faptul că, pentru el, sfera sociologică nu este niciodată transparentă – nici cînd atacă presa, nici cînd apără prostituția – este determinat de acest atașament al lui față de natură. Faptul că pentru el demnitatea umană nu reprezintă o determinare și o împlinire a naturii eliberate – prin transformări revoluționare –, ci pur și simplu un element al naturii în sine, al unei naturi arhaice și fără istorie, în stare primordială, neclintită, aruncă o lumină tulburătoare, incertă și asupra ideii lui de libertate, de umanitate. Ea este desul de apropiată de domeniul vinii, pe care Kraus l-a parcurs de la un cap la altul: de la spirit pînă la sexualitate.

Față de această realitate, pe care Kraus a trăit-o mai chinuitor decît oricine altul, “spiritul pur” pe care discipolii lui l-au venerat în opera maestrului ni se dezvăluie ca fiind o himeră fără valoare. Din această cauză, nici unul din motivele evoluției sale nu este mai important decît limitele pe care și le impune și controlul pe care îl exersează asupra sa în permanență. *Nachts [În timpul nopții]*, își intitulează jurnalul de bord al acestui control. Căci noaptea este mecanismul prin care spiritul pur este convertit în pură sexualitate, pură sexualitate în spirit pur, și în care aceste două abstracții ostile vieții își găsesc liniștea în recunoașterea reciprocă. “Lucrez zi și noapte. Așa că am mult timp. Ca să întreb un tablou din cameră cum îi place ce face, ca să întreb ceasul dacă nu a obosit și noaptea cum a dormit.” Aceste întrebări sînt jertfe aduse demonului, pe care i le oferă în timp ce lucrează. Noaptea lui nu este însă o noapte maternă sau o noapte romantică, luminată de lună: este intervalul dintre somn și veghe, rondul de noapte, piesa centrală a singurătății lui întregite: cea a cafenelei în care este singur cu dușmanul lui, a camerei nocturne în care

este singur cu demonul lui, cea a sălii de conferință în care este singur cu munca lui.

III NEOMUL

“Schon fällt der Schnee.”⁵

Worte in Versen III

Satira este singura formă legitimă de artă regională. Dar nu la asta se refereau cînd îl numeau pe Kraus scriitor satiric vienez. Era, mai curînd, o încercare de a-l plasa pe această linie moartă, pentru ca opera lui să poată fi astfel asimilată în marele rezervor al bunurilor de consum literare. Prezentarea lui ca scriitor satiric poate duce la o înțelegere profundă a lui sau la o tristă caricatură. Din această cauză, Kraus s-a străduit, de la bun început, să facă deosebirea dintre spiritul satiric autentic și scriitorășii de duzină care și-au făcut o profesie din batjocură și care, cu invectivele lor, nu urmăresc altceva decît să facă publicul să rîdă. Față de ei, marele satiric nu a fost niciodată mai stăpîn pe situație decît într-o generație care se pregătea să se urce pe tancuri și să-și pună masca de gaze, într-o omenire care, de atîta plîns, își epuizase lacrimile, dar nu rîsul. În persoana lui, civilizația se pregătește să supraviețuiască, la nevoie, și comunică cu el în adevăratul mister al satirei, care constă în devorarea adversarului. Satiricul este personajul sub al cărui chip canibalul a fost inclus în civilizație. El își amintește, cu o anumită pietate, de originea sa și, de aceea, propunerea de a mîncă oameni devine un element constitutiv esențial al inspirației sale, începînd cu proiectul pertinent al lui Swift de-spre cum pot fi folosiți copiii claselor mai puțin înstărite, pînă la sugestia lui Léon Bloy potrivit căreia proprietarii chiriașilor insolvabili ar trebui să valorifice carnea celor din urmă. Astfel, marii autori satirici ai omenirii și-au criticat aspru semenii. “Sentimentul umanității, cultura și libertatea sînt bunuri prețioase pentru care prețul plătit cu sînge, înțelegere și demnitate umană nu poate fi niciodată prea înalt” – așa se sfîrșește la Kraus disputa dintre canibal și drepturile omului. Ar trebui comparat cu *Judenfrage* [Chestiunea evreiască] a lui Marx, pentru a putea judeca cum această reacție jucăușă din 1909 – împotriva idealului clasic al umanității – tinde să se transforme, cu prima ocazie, într-o profesiune de credință a umanismului real. Desigur, ar fi trebuit ca textele din “Die Fackel”, începînd cu primul număr, să fi fost luate în sens literal, cuvînt cu cuvînt, pentru a înțelege că acest jurnalism cu orientare estetică era destinat să devină proză politică în anii treizeci, fără să sacrifice sau să adauge nici o singură temă. Aceasta se datorează partenerului său, presa, care a expediat sentimentul umanității în modul la care face aluzie Kraus atunci cînd spune: “Drepturile omului sînt acea jucărie fragilă pe care oamenii mari o calcă cu plăcere în picioare și la care, totmai de aceea, nu renunță”. Astfel granița dintre sfera particulară și cea

5. “A și început să ningă.”

publică, graniță care, în 1789, ar fi trebuit să însemne începutul libertății, a devenit o bătaie de joc: "Prin ziare", spune Kierkegaard, "deosebirea dintre public și particular este anulată de o vorbărie particular-publică".

"Sensul operetei", pe care Kraus l-a descoperit și care la Offenbach⁶ a ajuns la cea mai înaltă expresie a sa, este să pună față în față, într-o confruntare dialectică, zona particulară și cea publică și să ducă umanitatea reală la victorie. Așa cum vorbăria pecetluiește aservirea limbii față de prostie, opereta transfigurează prostia prin muzică. A nu recunoaște frumusețea prostiei feminine era, pentru Kraus, un semn de filistinism întunecat. În fața iradierii ei, himerele progresului se risipesc. Iar în opereta lui Offenbach, treimea burgheză a adevărului, frumosului și binelui își face apariția, imediat după repetiție și cu acompaniament muzical, ca să execute marele număr la trapezul prostiei. Absurdul este adevărat, prostia frumoasă și slăbiciunea bună. Acesta este secretul lui Offenbach: cum în absurdul profund al disciplinei publice – fie cea a celor zece mii din clasele superioare, fie cea a ringului de dans sau a statului militar – simțul adânc al licențiozității particulare deschide un ochi visător. Și ceea ce ca limbă ar fi putut fi rigurozitate juridică, renunțare, discriminare devine, ca muzică, viclenie și evaziune, obstrucție și amânare. Muzica – păstrătoare a ordinii morale? Muzica – o poliție a lumii plăcerii? Da, aceasta este strălucirea care se revărsă asupra vechilor săli de bal pariziene, "Grande Chaumière", "Clôserie des Lilas", în *La Vie parisienne*. "Și duplicitatea inimitabilă a acestei muzici care pune, în același timp, un plus și un minus în fața oricărui lucru pe care îl spune, trădând idila în favoarea parodiei, batjocura în favoarea lirismului; abundența de mijloace muzicale dispuse la orice, care reunesc durerea și plăcerea – aici se manifestă acest dar în toată puritatea și bogăția lui." Anarhia, ca singura constituție internațională care este morală și demnă de om, devine adevărata muzică a acestor operete. Vocea lui Kraus spune, mai curînd decît cîntă, această muzică interioară. Ea șuieră peste culmile prostiei amețitoare, reverberează zguduitor din abisul absurdului și, în aria lui Frascata, murmură ca vîntul cînd trece prin hornuri un recviem pentru generația bunicilor noștri. Opera lui Offenbach trece prin chinurile morții. Se contractează, scapă de tot ce este de prisos, traversează spațiul periculos al acestei existențe și re apare mîntuită, mai reală decît înainte. Căci acolo unde vocea lui nestatornică se face auzită, fulgerele luminoase ale reclamelor și tunetul metroului străpung Parisul omnibuzelor și al becurilor cu gaz. Iar în opera lui Offenbach regăsește toate acestea. Căci uneori ea se transformă într-o perdea și Kraus, cu gesturile smucite de strigător la bilci care îl însoțesc pe tot parcursul expunerii lui, dă la o parte perdeaua și dezvăluie brusc interiorul acestei camere a groazei. Toți sînt acolo: Schober, Bekessy, Kerr și alte figuri, care nu mai sînt dușmani, ci curiozități, moșteniri ale universului lui Offenbach sau Nestroy, ba chiar mai vechi, mai rare, zei protectori ai tro-

6. Kraus a tradus și a editat *La Vie parisienne* a lui Offenbach (n. tr.).

glodiților, penați ai stupidității din vremuri preistorice. În recitalurile lui, Kraus nu vorbește cu cuvintele lui Offenbach sau ale lui Nestroy: ele vorbesc din el. Și, din cînd în cînd, aruncă o privire care îți taie respirația, privirea unor ochi de proxenet pe jumătate goi, pe jumătate lucioși, asupra mulțimii din fața lui pe care o invită la căsătoria spurcată cu măștile, în care ea nu se recunoaște, folosindu-se pentru ultima oară de privilegiul malefic al ambiguității.

Numai acum se dezvăluie adevăratul chip al satiricului sau, mai curînd, adevărata sa mască. Este masca lui Timon, mizantropul. "Shakespeare a știut dinainte totul" – da. Dar cel mai bine l-a știut pe Kraus. Shakespeare face portretul unor personaje inumane – iar Timon este cel mai inuman dintre ele – și spune: Natura ar produce o astfel de creatură dacă ar dori să creeze ceva care să corespundă lumii pe care cei ca voi au construit-o, ceva demn de ea, ceva ce i se cuvine. O astfel de creatură este Timon; sau Kraus. Nici unul nu mai vrea să aibă și nu mai are ceva în comun cu oamenii. "O încăierare ca-ntre animale domnește aici; s-a renunțat la omenie"; dintr-un sat îndepărtat de munte din Elveția, Kraus aruncă această provocare omenirii, iar Timon nu vrea să fie jelit decît de mare. Ca și versurile lui Timon, poezia lui Kraus este dincolo de cele două puncte ale personajului dramatic, ale rolului. Un bufon, un Caliban, un Timon – cu nimic mai înțeles, cu nimic mai demn sau mai bun – totuși, propriul său Shakespeare. Toate figurile care îl înconjoară ar trebui privite ca avîndu-și originea în Shakespeare. El este mereu modelul, indiferent dacă Kraus vorbește cu Weininger despre om sau cu Altenberger despre femei, cu Wedekind despre teatru sau cu Loos despre mîncare, cu Else Lasker-Schüler despre evrei sau cu Theodor Haeckel despre creștini. Puterea demonului nu se întinde și asupra acestui univers. Natura sa pe jumătate umană sau subumană este invadată de una într-adevăr inumană, monstruoasă. La ea se referă Kraus cînd spune: "În mine chemarea spre psihologie se combină cu chemarea și mai mare de a ignora psihologicul". Cu aceste cuvinte el monopolizează inumanitatea actorului: natura sa de canibal. Căci în fiecare dintre rolurile sale, actorul încorporează fizic o ființă omeniească și, în tiradele baroce ale lui Shakespeare – în care eroul se dovedește a fi actor, în care canibalul se dovedește a fi mai bun decît omul, în care Timon joacă rolul omului bogat și Hamlet pe cel al nebunului – pare că buzele lui sînt pătate de sînge. Astfel Kraus, urmînd modelul shakespeareian, a scris roluri cu gust de sînge. El perseverează în convingerile sale ca într-un rol, cu stereotipii și replici. Toate experiențele sale nu sînt altceva decît replici. De aceea revine mereu asupra lor, le revendică de la existență, asemenea unui actor care nu își iartă nicio dată partenerul dacă nu îi dă replica la timp.

Expunerile despre Offenbach, recitarea cupletelor de Nestroy nu sînt însoțite de muzică. Cuvîntul nu cedează niciodată în fața instrumentului; dar, extinzîndu-și granițele tot mai mult, devine tot mai slab, se dizolvă într-o simplă voce creaturală: un zumzet, care se comportă față de cuvînt ca zîmbetul lui în fața unei glume, este sfînta hostie a artei sale interpretative.

În acest zîmbet, în acest zumzet în care, ca într-un lac vulcanic, printre colțuri de stînci înfricoșătoare și lavă întărită, lumea se oglindește pașnic și mulțumită, irupe profunda complicitate cu ascultătorii și modelele lui: pe care Kraus nu a lăsat-o să se manifeste în cuvinte. Cînd este în slujba cuvîntului nu își permite nici un compromis. Dar cum i-a întors spatele, este gata să-l facă. În asta constă farmecul chinuitor, inepuizabil al acestor expuneri: acela de a asista la anularea distincției între spiritele asemănătoare și cele deosebite și la formarea unei mase omogene de prieteni falși care dă tonul acestor manifestări. Kraus se confruntă cu o lume de dușmani, încercă să-i oblige să-l iubească și nu îi obligă decît la ipocrizie. Lipsa lui de apărare față de ea este în relație directă cu diletantismul subversiv care este determinant în conferințele lui despre Offenbach. Kraus impune muzicii limite mai înguste pînă și decît cele la care visau reprezentanții școlii lui George în manifestele lor. Dar asta nu ocultează opoziția dintre gesturile lingvistice ale celor doi. Mai bine zis, există o corelație exactă între factorii care îi permit lui Kraus accesul la cei doi poli ai expresiei lingvistice – cel depotențat al zumzetului și cel blindat al patosului – și cei care împiedică sanctificarea cuvîntului să ia, ca la George, formele cultului limbii. Pentru sușurile și coborișurile cosmice care, pentru George, “sanctifică trupul și îl întrupează pe Dumnezeu”, limba este doar o scară a lui Iacob cu cele zece mii de cuvinte-trepte. Prin comparație, limba lui Kraus a desfințat momentele hieratice. Nu este instrument nici de clarviziune, nici de dominație. Este locul în care numele este sanctificat – teurgiei “cuvîntului-trup” îi opune această certitudine iudaică. Foarte tîrziu, cu o hotărîre care s-a copt în anii tăcerii, îl înfruntă pe marele său partener a cărui operă s-a născut în același timp cu a sa, în pragul noului veac. Prima carte a lui George și primul volum din “Die Fackel” au apărut în 1899. Și Kraus lansează această provocare retrospectiv, în 1929, *După treizeci de ani*. Acolo se confruntă, ca zlotul, cu George, obiectul venerației sale,

“der in dem Tempel wohnt, woraus es nie
zu treiben galt die Händler und die Wechsler,
nicht Pharisäer und die Schriftgelehrten,
die drum den Ort umlagern und beschreiben.

Profanum vulgus lobt sich den Entsager,
der nie ihm sagte, was zu hassen sei.
Und der das Ziel noch vor dem Weg gefunden,
er kam vom Ursprung nicht”⁷.

7. “cel ce locuiește în templul din care / nu a trebuit să izgonească niciodată negustorii și zarafii, / nici fariseii și nici cărturarii / care de aceea îl asediază și îl înconjoară. // Unei *profanum vulgus* se laudă acest resemnat, / pe care nu a învățat-o nicicînd ce să urască. / Iar cel ce a găsit ținta înaintea mijloacelor / nu vine de la origine.”

„Ai venit de la origine – ea este scopul” este primit de *Muribundul* lui George ca o făgăduială și ca o mîngîiere din partea lui Dumnezeu. La asta se referă Kraus aici, tot astfel cum Viertel, asemenea lui Kraus, consideră lumea „o cale greșită, ocolită, circulară de întoarcere la paradis”. „Și astfel”, continuă în partea cea mai importantă a eseului său despre Kraus, „încerc să interpretez evoluția acestui remarcabil talent: intelectualitatea ca ocol... care se întoarce la nemijlocire; publicitatea – un drum greșit care se întoarce la limbă; satira – un ocol care duce la poezie.” Această „origine” – marca autenticității fenomenului – este obiectul unei descoperiri care se îmbină în mod unic cu o recunoaștere. Locul de desfășurare a scenei filosofice de recunoaștere este poezia lui Kraus, iar limba ei este rima: „Un cuvînt care la origine nu minte niciodată” și a cărei origine este la sfîrșitul versului, tot astfel cum mîntuirea vine la sfîrșitul timpurilor. Rima – doi *putti* care îl duc pe demon la mormîntul său. A murit la originea lui deoarece a venit pe lume ca un hibrid al minții și al sexualității. Sabia și scutul lui – conceptul și vina – i-au căzut din mînă și au devenit embleme la picioarele îngerului care l-a ucis. Este un înger poetic, marțial cu o floretă în mînă, așa cum nu l-a mai cunoscut decît Baudelaire: „de treburile-mi stranii îmi văd cu agerime”,

„Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés”⁸.

Un înger în același timp libertin, „care ba vinează o metaforă, ce tocmai a dat colțul, ba cuplează cuvinte ca un proxenet, ba pervertește fraze, infatuat de asemănări, abuzînd fericit de îmbrățișări chiasmice, întotdeauna în căutare de aventuri, nerăbdător și ezitînd să se consume în plăcere și chin”. Astfel, în sfîrșit, momentul hedonistic al operei își găsește expresia pură în această relație melancolică și fantastică cu existența în care Kraus, în tradiția vieneză a lui Raimund și Girardi, ajunge la o concepție asupra vieții care este în aceeași măsură resemnată și senzuală. Trebuie să reținem acest aspect ca să înțelegem insistența cu care s-a opus, cu necesitate, „coregrafiei” lui Nietzsche, ca să nu mai vorbim de furia cu care neomul l-a întîmpinat pe supraom.

Copilul recunoaște, după rimă, că a ajuns pe culmile limbii, de unde poate asculta cum țîșnesc toate izvoarele chiar de la origine. Acolo sus ființa creată se simte acasă; după mușenia adîncă a animalului și după minciuna prostituției, și-a găsit expresia în copil. „O minte inteligentă trebuie să-și poată imagina într-un mod atît de intens febra copilăriei cu toate fenomenele sale, încît să devină ea însăși febrilă” – cu astfel de declarații Kraus spun mai mult decît pare că spune. El însuși îndeplinește această exigență, în măsura în care nu a considerat niciodată copilul ca pe un obiect de educație,

8. „Adulmec pretutindeni neprevăzute rime, / Prin vorbe ca prin pietre pășesc împiedicat / Și-n calea mea descopăr vreun vers demult visat.”

ci, cu gîndul la propria sa tinerețe, ca pe un adversar al educației care este educat de propriul său antagonism, și nu de educator. “Nu bățul trebuie abolit, ci profesorul care îl folosește greșit.” Kraus nu vrea să fie altceva decît profesorul care îl folosește mai bine. Limita filantropiei sale, a compasiunii sale este marcată de băț, pe care l-a simțit pe propria piele pentru prima oară la școală, în aceeași clasă în care și-a scris cele mai bune poeme.

“Sînt doar unul dintre epigoni” – Kraus este un epigon al antologiilor școlare. *Des deutschen Knaben Tischgebet* [Rugăciunea de masă a băiatului german], *Siegfrieds Schwert* [Sabia lui Siegfried], *Das Grab im Busento* [Mormîntul din Busento], *Wie Kaiser Karl Schulvisitation hielt* [Cum a vizitat împăratul Karl o școală] – acestea au fost modelele lui, recreate poetic de școlarul atent care le-a învățat pe dinafară. Astfel, *Rossen von Gravelotte* [Caii din Gravelotte] a devenit *Pacea eternă* și pînă și poemele sale pline de ură arzătoare s-au aprins de pe urma poeziei lui Holty, *Feuer im Walde* [Foc în pădure], care ardea în toate antologiile copilăriei noastre. Și dacă în Ziua Judecății de Apoi nu se vor deschide doar mormintele, ci și antologiile școlare, adevăratul Pegas al celor mici va țîșni din ele pe muzica *Was blasen die Trompeten, Husaren heraus* [Cum răsună trompetele, porniți husari], și acest incomparabil făcător de versuri va porni călare ca o mumie stafidită, o păpușă de cîrpă sau de fildeș îngălbenit, care atîrnă moartă și uscată de grumazul calului; dar sabia cu două tăișuri pe care o ține în mînă, lustruită și șlefuită ca rimele sale și incisivă ca în prima zi, va sfichiui pădurile și flori de stil vor acoperi pămîntul.

Limba nu a fost niciodată mai complet separată de spirit, mai intim legată de Eros decît în aceste cuvînte ale lui Kraus: “Cu cît te uiți mai de aproape la un cuvînt, cu atît te privește mai de departe”. Asta este iubire platonică față de limbă. Singura apropiere de care cuvîntul nu poate scăpa rămîne totuși rima. Astfel se manifestă relația erotică originală dintre apropiere și depărtare în limba lui Kraus: ca rimă și ca nume. Limba se ridică deasupra lumii creaturale prin rimă; prin nume, trage toate creaturile în sus, după sine. În *Verlassenen* [Părăsiții], întrepătrunderea strînsă dintre limbă și Eros, așa cum a conceput-o Kraus, se exprimă cu o grandoare inocentă care amintește de perfecțiunea epigramelor și a picturii de pe vasele grecești. “Părăsiții” – se părăsesc între ei. Dar sînt părăsiți amîndoi – și astfel se consolează. La hotarul dintre moarte și devenire se opresc. Cu privirea întoarsă înapoi, bucuria își ia rămas-bun pentru totdeauna “într-un mod nemaiauzit”; cu spatelă la ea, sufletul pășește “stingher” și fără zgomot, în necunoscut. Astfel bucuria și sufletul au fost părăsite, dar rămîn împreună, la fel ca limba și Erosul, rima și numele. “Părăsiților” le este dedicat volumul cinci din *Worte in Versen* [Cuvînte în versuri]. Nu ajunge la ei decît dedicația; ea nu este altceva decît o declarație de iubire platonică ce nu își împlinește dorința cu cel iubit, dar care, în nume, îl posedă și îl poartă pe palme. Singura formă de abnegație a acestui om obsedat de sine este să mulțumească. Iubirea lui nu este posesiune, ci grațitudine. Grațitudine și dedicație – căci a mulțumi înseamnă a da un nume sentimentelor. Singura experiență a iubirii din

Cuvinte în versuri este cea a iubitei care se îndepărtează sclipind tot mai stins și se retrage minusculă și strălucitoare în nume. Și, de aceea, “Să trăiești fără femeii, ce ușor. / Să fi trăit fără femeii, ce greu”.

Numai în ciclul lingvistic al numelui, și nu altfel, se poate deduce procedeul polemic de bază al lui Kraus: citatul. Când citezi un cuvânt îi spui pe nume. Culmea performanței lui constă, astfel, în faptul că transformă și ziarul în ceva care poate fi citat. Îl transpune în propriul său ciclu, iar fraza goală se vede obligată să-și dea seama că nici măcar în gunoiul cel mai adânc din ziare nu este la adăpost de atacul vocii care se repede la ea pe aripile cuvîntului ca s-o smulgă din întunecimea ei. Ce minunat dacă această voce se apropie pentru a mîntui, și nu pentru a pedepsi, așa cum vine pe aripile shakespeareene ale celui rînd în care, înainte de Arras, cineva scrie acasă cum, în zori, în ultimul pom ciuruit din fața fortificației, a început să cînte o ciocîrlie. Un singur rînd, care nici măcar nu îi aparține, este destul ca să-l facă pe Kraus să coboare în acest infern, unul singur, scris cu caractere cursive. “Privighetoarea, și nu ciocîrlia stătea acolo, în pomul cu rodii⁹ și cînta.” În citatul care salvează și pedepsește în același timp, limba se dovedește a fi mama dreptății. Cheamă cuvîntul pe nume, îl scoate din context în mod distructiv, și tocmai prin aceasta îl recheamă înapoi la origine. El apare acum ca un cuvînt cu rimă, sonor și potrivit în structura unui nou text. Ca rimă, adună în jurul aurei sale ceea ce este asemănător; ca nume, este singur și inexpresiv. Prin citat, cele două sfere – a originii și a distrugerii – se justifică în fața limbii. Și, invers, numai cînd se întrepătrund – în citat – limba se desăvîrșește. În ea se oglindește limba îngerilor în care toate cuvintele, tulburate din contextul idilic al sensului, devin motouri în cartea Creației.

Pornind de la cei doi poli ai ei – umanismul clasic și cel real –, citatul cuprinde întregul univers de cultură al acestui om. Lîngă Shakespeare stă, desigur fără să fie numit, Schiller: “Există și o noblețe a moravurilor. Naturile joase plătesc/ cu ceea ce fac, cele nobile cu ceea ce sînt” – acest distih clasic caracterizează, prin combinația de noblețe seniorială și rectitudine cosmopolită, punctul de fugă utopic în care umanismul de tip Weimar era la el acasă și care a fost reprezentat în forma sa finală de Stifter. Faptul că plasează originea tocmai în acest punct de fugă este decisiv pentru Kraus. Programul său este să readucă condițiile capitalist-burgheze într-o stare în care, de fapt, nu au fost niciodată. Dar, cu toate acestea, este ultimul cetățean care pretinde o justificare a existenței și expresionismul nu a fost benefic pentru el, deoarece în expresionism această atitudine trebuia să-și dovedească pentru prima oară valoarea în fața unei situații revoluționare. Tocmai încercarea expresionismului de a face față acestei situații nu prin înfăptuiri, ci prin simplul a fi, explică caracterul său contorsionat și abrupt. Astfel a devenit ultimul refugiu istoric al personalității. Vina care îl încovoia și puritatea pe care o proclama – ambele fac parte din fantoma omului

9. *Granat* înseamnă “rodie”; *Granate*, “grenadă” (n. tr.).

nepolitic sau "natural" care a apărut la sfârșitul acestei regresii și a fost demascată de Marx. "Omul ca membru al societății burgheze", scria Marx, "omul nepolitic, apare necesarmente ca om natural... Revoluția politică descompune viața burgheză în componentele sale fără să revoluționeze aceste componente și să le privească critic. Față de societatea burgheză, față de sfera nevoilor, a muncii, a intereselor particulare, a dreptului particular ea se află în același raport ca față de temelia existenței ei... și deci a bazei ei naturale... Omul real este recunoscut numai în forma lui de individ egoist, omul adevărat numai în forma de *citoyen* abstract... Numai atunci când omul cu adevărat individual absoarbe în sine pe cetățeanul abstract și devine ca individ, în viața sa empirică, în munca sa individuală, în relațiile sale individuale, un exponent al speciei... și prin aceasta forța socială nu se mai separă de el sub chipul forței politice, numai atunci emanciparea umană este completă." Umanismul real pe care Marx îl opune aici contrapărții sale clasice se manifestă pentru Kraus în copil și omul în devenire se confruntă cu idolii omului ideal – atât cu ființa naturală romantică, cât și cu cetățeanul-model. De dragul unor astfel de deveniri, Kraus revizuieste antologiile școlare, cercetează educația germană și o vede zbătându-se neajutorată pe valurile bunului-plac jurnalistic. Asta este sursa *Liricii germanilor*: "Cine poate, și nu cine trebuie este bărbatul lor/ au apucat-o greșit de la ființă spre aparență/ Cazul lor liric nu a fost Claudius,/ ci Heine". Dar faptul că omul în devenire capătă contur nu în sfera naturală, ci în cea a omenirii, în lupta pentru libertate, și că este recunoscut prin postura pe care i-o imprimă lupta cu exploatarea și sărăcia, că nu este vorba de o eliberare idealistă, ci de una materialistă de mit și că la originea creației nu stă puritatea, ci purificarea – toate acestea nu lasă nici o urmă asupra umanismului real al lui Kraus decât foarte târziu. Numai când este disperat, descoperă în citat puterea: nu cea de a păstra, ci cea de a purifica, de a scoate din context, de a distruge; singura putere care mai poate da speranța că ceva din această epocă va supraviețui – tocmai pentru că acest ceva a fost smuls din ea.

Aici găsim confirmarea faptului că toate energiile marțiale ale acestui om sînt virtuți civice înnăscute care au căpătat un aspect combativ numai în încăierare. Nimeni nu le mai poate însă recunoaște; nimeni nu mai poate înțelege de ce a fost nevoie ca acest mare cetățean să devină un comediant, acest păzitor al tezaurului goethean al limbii să devină polemist sau de ce acest om de o onorabilitate ireproșabilă a turbat. Dar a fost inevitabil, deoarece a încercat să schimbe lumea începînd cu propria lui clasă, cu propriul lui mediu, cu Viena. Și atunci când a recunoscut zădărnici eforturilor sale, a renunțat brusc la ele și a lăsat lucrurile din nou pe seama naturii, dar de astă dată pe seama celei distructive, și nu a celei creatoare:

"Lasse stehen die Zeit! Sonne, vollende du!

Mache das ende groß! Künde die ewigkeit!

Recke dich drohend auf, Donner dröhne dein Licht,

daß unser schallender Tod verstummt!

Goldene Glocke du, schmilz in eigener Gluth,
werde Kanone du gegen den kosmischen Feind!
Schieß ihm den Brand ins Gesicht! Wäre mir Josuas
Macht, wisse, wieder wär' Gibeon!"¹⁰

Pe această natură dezlănțuită se întemeiază crezul politic de mai târziu al lui Kraus, ca o contraparte la codul patriarhal al lui Stifter; este o confesiune uimitoare din toate punctele de vedere, dar rămîne de neînțeles de ce cea mai puternică proză burgheză postbelică nu apare în paginile principale din "Die Fackel", ci doar într-o ediție dispărută a numărului din noiembrie 1920:

"Ceea ce vreau să spun – și pentru o dată voi spune răspicat gloatei inumane de posesori de proprietăți și de sînge și tuturor adeptilor lor, care nu înțeleg germana și nu sînt în stare să deducă adevărata mea intenție din cauza «contradicțiilor» mele... – este următorul lucru: comunismul ca realitate este doar reversul ideologiei lor care profanează viața, cu o origine mai pură din punct de vedere ideatic, un antidot încîlcit într-un scop mai pur din punct de vedere ideatic – dracul să ia practica comunismului, dar Dumnezeu să-l țină ca o amenințare constantă deasupra capului celor care dețin proprietăți și vor să le păstreze și care, folosindu-se de ideea consolatoare potrivit căreia bunurile lumești nu sînt bunuri supreme, vor să îi mîne pe alții la limita foamei și, în numele onoarei patriotice, pe front. Dumnezeu să-l țină, pentru ca această adunătură, care a întrecut orice măsură cu neobrăzarea sa, să nu devină și mai neobrăzată, pentru ca această societate, care se consideră singura îndreptățită să se bucure de viață, care crede că este suficient să dai sifilis omenirii supuse pentru a o face să se simtă iubită, să se ducă la culcare apăsată de acest coșmar! Pentru ca să-și piardă cel puțin pofta de a ține predici morale victimelor ei, pentru ca măcar să nu se mai distreze ridiculizînd-o!"

O limbă omenească, naturală, nobilă – mai ales în lumina unei declarații remarcabile a lui Loos: "Dacă munca omenească nu constă decît în distrugere, atunci este într-adevăr o muncă omenească, naturală, nobilă". Prea mult timp accentul s-a pus doar pe creativitate. Creativ este numai cel care evită sarcini și control. Cînd munca este o sarcină controlată, ea este însoțită de murdărie și deșeuri, intervine distructiv asupra materialului, deteriorează rezultatul, este critică față de condiții și, astfel, este opusul muncii diletantului, care se dedă cu voluptate creației. Munca lui este inocentă și pură, consumatoare și purificatoare de măiestrie. De aceea neomul este, pentru noi, mesagerul unui umanism mai real. El este cel care învinge fraza goală. Nu este solidar cu pinul mlădios, ci cu rindeaua care îl mistuiește,

10. "Să se oprească timpul! Soare, desăvîrșește tu! / Fie sfîrșitul măreț! Vestește veșnicia! / Ridică-te amenințător, lumina fie-ți tunet, / Ca moartea noastră stridentă să fie tăcută! // Tu, clopot de aur, topește-te în propria văpaie, / Fii tun împotriva dușmanului cosmic! / Doboară-l cu focuri în față! De-aș avea puterea lui Iosua / Să știi că Gibeon din nou ar fi!"

nici cu metalul nobil, ci cu cuptorul de topire care îl purifică. Europeanul obișnuit nu a reușit să-și unească viața cu tehnologia; pentru că s-a cramponat de fetișul existenței creatoare. Trebuie să fi urmărit lupta lui Loos cu balaurul "ornamentului", trebuie să fi auzit esperantoul stelar al creaturilor lui Scheerbart sau să fi văzut *Angelus Novus* al lui Klee, care prefera să elibereze oamenii luînd de la ei decît să-i facă fericiți dîndu-le; pentru a înțelege o omenire care se afirmă prin distrugere.

Dreptatea este și ea distructivă, deoarece se opune ambiguităților constructive ale legii și Kraus a făcut dreptate în mod distructiv propriei sale opere: "Toate rătăcirile mele au rămas în urmă pentru a prelua conducerea". Aceasta este limba sobră care își întemeiază supremația pe durată, iar scrierile lui Kraus au început deja fie durabile, astfel încît ar putea să își aleagă ca moto cuvintele lui Lichtenberg, care a dedicat una din cele mai profunde opere ale sale "Maiestății sale Uitării". Așa apare acum modestia lui – mai îndrăzneță decît afirmarea sa de sine de odinioară care s-a dizolvat în autorefecțiile sale demonice. Nici puritatea și nici jertfa nu au învins demonul; acolo unde însă originea și distrugerea se întîlnesc, dominația lui ia sfîrșit. Asemenea unei creaturi jumătate copil și jumătate canibal, învingătorul îl înfruntă; nu este un om nou; este un neom; un înger nou. Poate unul dintre aceia care, conform Talmudului, sînt creați în fiecare clipă, în cete nemănumărate, și care, după ce prind glas în fața lui Dumnezeu, dispar și trec în neființă. Se tînguie, învinovățesc, exultă? Nu contează – opera efemeră a lui Kraus reproduce aceste voci evanescente. *Angelus* – el este mesagerul din vechile gravuri.

POVESTITORUL

*Considerații asupra operei lui Nikolai Leskov**

I

Povestitorul – oricât de familiar ne pare numele lui – nu este, pentru noi, o prezență adevărată din punct de vedere al activității lui vii. El a devenit ceva îndepărtat și care continuă să se îndepărteze. A-l prezenta pe Leskov ca pe un povestitor nu înseamnă a-l aduce mai aproape de noi, ci, mai curînd, a mări distanța care ne desparte de el. Dacă îl privim de la o anumită distanță, trăsăturile simple și mari care îl definesc pe povestitor ies în evidență. Mai bine zis devin vizibile, tot astfel cum un cap de om sau un corp de animal de pe o stîncă devin vizibile pentru un observator care păstrează distanța sau unghiul de vedere potrivite. Această distanță și acest unghi de vedere ne sînt dictate de o experiență aproape zilnică. Ea ne învață că arta povestirii se apropie de sfîrșit. Întîlnim tot mai rar oameni care știu să spună bine o poveste. Din ce în ce mai des dorința de a asculta o poveste provoacă stînjeneală în rîndul asistenței. Este ca și cum ni s-ar fi luat ceva ce ne aparține în mod inalienabil, cea mai sigură dintre facultățile noastre: capacitatea de a face schimb de experiență.

O cauză a acestui fenomen este evidentă: cota experienței a scăzut. Și pare să continue să scadă la infinit. Orice ziar pe care îl deschidem demonstrează că, peste noapte, a atins un nivel și mai scăzut, că imaginea noastră despre lumea exterioară, dar și despre cea morală, a suferit schimbări pe care nu le-am crezut posibile. O dată cu Primul Război Mondial, a început să se manifeste un proces care de atunci nu încetat să se accelereze. Nu atunci s-a constatat că bărbații se întorceau de pe cîmpul de luptă amuțiți – nu mai bogați, ci mai săraci în experiență comunicabilă? Ceea ce a reieșit din puhoiul de cărți despre război care au apărut după zece ani nu avea nimic de-a face cu acea experiență care trece de la om la om. Și asta nu era surprinzător. Căci niciodată experiența unor mari minciuni nu a fost pedepsită mai amarnic decît a fost cea strategică de cea a războiului de tranșee, cea economică de inflație, cea fizică de blocadă, cea morală de către cei de la putere. O generație care mai mersese încă la școală cu tramvaiul cu cai stătea sub cerul deschis, într-un peisaj în care nimic nu rămăsese neschimbat

* Nikolai Leskov s-a născut în 1831 în gubernia Oriol și a murit în 1895 la Petersburg. Interesul și simpatia lui pentru țărani îl apropie de Tolstoi, orientarea lui religioasă de Dostoievski. Dar tocmai acele scrieri în care își exprimă principiile și doctrina, adică romanele sale timpurii, s-au dovedit a fi partea trecătoare a operei sale. Cea mai importantă parte o constituie povestirile, care fac parte din producția sa literară tîrzie. După război, s-au făcut mai multe încercări de a le face cunoscute în lumea germană. Alături de volumele mai mici de povestiri alese, publicate de editurile Musarion și Georg Müller, stau, în primul rînd, cele nouă volume ale Editurii C.H. Beck.

în afară de nori și, sub acești nori, în câmpul de forțe al torentelor și exploziilor distructive, trupul uman, fragil și minuscul.

II

Experiența, care circulă din om în om, este sursa din care s-au inspirat toți povestitorii. Și dintre scriitorii care au așternut povestirile pe hîrtie, cei mai mari sînt cei ale căror versiuni se deosebesc cel mai puțin de cele orale ale numeroșilor povestitori anonimi. De altfel, printre cei din urmă există două grupuri care se interferează în multe privințe. Iar figura povestitorului devine pe deplin consistentă numai dacă este în același timp reprezentantul amîndurora. "Cineva care a făcut o călătorie are ce povesti", spune un proverb german și oamenii își închipuie că povestitorul este cineva care se întoarce de foarte departe. Dar le face la fel de multă plăcere să-l asculte pe cel care, cîștigîndu-și cîstit existența, a stat acasă și cunoaște poveștile și tradițiile locale. Dacă, pentru a defini cele două categorii de naratori, ne întoarcem la prototipurile lor arhaice, am putea spune că agricultorul sedentar o reprezintă pe prima și navigatorul neguțător pe a doua. De fapt, ambele medii au produs propria lor filiație de povestitori. Și fiecare dintre ele și-a păstrat propriile sale caracteristici de-a lungul secolelor. Astfel, printre scriitorii germani moderni, Hebel și Gotthelf fac parte dintr-un grup, iar Sealsfield și Gerstäcker din celălalt. De altfel, cum am mai spus, nu este vorba decît de două tipuri fundamentale. Nu putem concepe extensiunea reală a sferei povestirii în toată amploarea ei istorică dacă nu ținem cont de întrepătrunderea strînsă dintre aceste două tipuri arhaice. O astfel de întrepătrundere s-a realizat mai ales în evul mediu, din cauza structurii sale de breaslă meșteșugărească. Meșterul sedentar și ucenicul ambulant lucrau cot la cot în aceeași încăpere; și fiecare meșter fusese cîndva ucenic ambulant, înainte să se stabilească în ținutul său de baștină sau în alt loc. Dacă țărani și navigatori au fost primii care au excelat în arta povestitului, ea s-a desăvîrșit datorită mediului meșteșugăresc. În această artă se îmbinau cunoștințe despre locuri îndepărtate, cu care se înapoia acasă cel care călătorise mult, cu cunoștințe despre trecut, care se dezvăluie cel mai bine celui care a rămas acasă.

III

Leskov se simte în largul său atît în depărtarea spațială, cît și în cea temporală. A fost un om cu preocupări religioase autentice care a aparținut bisericii greco-ortodoxe. Dar a fost și un opozant la fel de autentic al birocrației bisericești. Deoarece nu s-a împăcat nici cu birocrația laică, pozițiile oficiale pe care le-a ocupat nu au fost niciodată de durată. Postul cel mai favorabil pentru producția sa literară și cel mai de lungă durată a fost, se pare, cel de reprezentant al unei firme engleze. În această calitate, călătorea prin toată Rusia, iar aceste călătorii au fost o ocazie de a-și îmbogăți experiența lumii largi și de a veni în contact cu condițiile de viață din Rusia. Astfel a ajuns, printre altele, să cunoască și modul în care erau organizate la

țară sectele. Această întâlnire a lăsat urme în opera sa. În legendele rusești, el descoperit aliați în lupta pe care o ducea cu birocrăția ortodoxă. Există o serie de legende ale lui Leskov în care personajul principal este omul drept care, departe de a fi un ascet, este un om simplu și activ ce devine sfânt în modul cel mai firesc cu putință. Exaltarea mistică lipsește cu desăvârșire. Deși uneori apar elemente miraculoase, chiar și evlavia se menține pe terenul solid al firescului. Idealul lui este omul cu picioarele pe pământ, dar nu prea legat de cele pămîntești. Leskov a dat dovadă de o atitudine asemănătoare în ceea ce privește lucrurile lumești. Astfel se explică de ce a început să scrie tîrziu, pe la douăzeci și nouă de ani, după ce și-a încheiat călătoriile de afaceri. Primul lui text tipărit se intitulează: "De ce sînt cărțile scumpe la Kiev?" O serie de altele despre clasa muncitoare, alcoolism, medici de poliție și negustori rămași fără serviciu precedă operele sale de ficțiune.

IV

Simțul practic este o trăsătură caracteristică multor povestitori înnașcuți. O întâlnim, ceva mai pronunțată decît la Leskov, și la Gotthelf, care dădea sfaturi despre agricultură țăranilor săi; sau la Nodier, care era preocupat de primejdiile iluminatului cu gaz; aceiași familii îi aparține și Hebel, care strecura în *Schatzkästlein* [*Scrinul*] mici îndrumări științifice pentru cititorii săi. Toate acestea spun ceva despre natura povestirii adevărate. Ea conține, implicit sau explicit, și ceva folositor. O dată poate fi vorba de o învățătură morală, altă dată de un sfat practic sau, în fine, de un proverb ori de o regulă de purtare – oricum, în toate aceste cazuri, povestitorul este un om care își poate povăui citorii. Dacă în zilele noastre formula pare învechită, este pentru că posibilitatea de a comunica o experiență este foarte redusă. În consecință, nu mai știm să ne îndrumăm nici pe noi înșine, nici pe alții. La urma urmelor, povața este mai puțin un răspuns la o întrebare decît o sugestie privitoare la continuarea unei povestiri care tocmai se desfășoară. Pentru a o primi, ar trebui ca mai întîi să putem spune această povestire. (Ca să nu mai vorbim de faptul că un om este receptiv la o povață numai în măsura în care este capabil să descrie situația în care se găsește.) Sfatul care a fost țesut în textura însăși a vieții trăite este înțelepciune. Arta povestirii se apropie de sfîrșitul ei, deoarece latura epică a adevărului, înțelepciunea, este și ea pe cale de dispariție. Acesta este însă un proces care a început demult. Și nimic nu ar fi mai stupid decît să-l privim ca pe un simplu "simptom al decadenței" sau ca pe ceva specific "modern". El este, mai curînd, un fenomen secundar al evoluției istorice a forțelor de producție, care a îndepărtat treptat, în decursul secolelor, povestirea din sfera cuvîntului viu și care, în același timp, ne face să vedem o nouă frumusețe în ceea ce dispare.

V

Cel dintîi semn prevestitor al procesului care avea să se încheie cu declinul povestirii a fost apariția romanului, la începutul epocii moderne. Ceea

ce deosebește romanul de povestire (și de epic în sensul restrâns) este dependența sa esențială de carte. Dezvoltarea romanului a devenit posibilă o dată cu inventarea tiparului. Tradiția orală, domeniu al epicului, este de cu totul altă natură decât cea ce constituie materia însăși a romanului. Diferența dintre roman și alte forme de proză literară – basm, legendă, chiar și nuvelă – constă în faptul că cel dintâi nici nu decurge și nici nu ajunge să facă parte din tradiția orală. Mai ales prin această se deosebește de povestire. Când povestește, naratorul se inspiră din propria lui experiență și din cea transmisă de alții. Iar ceea ce povestește devine experiență pentru cei care ascultă. Romancierul se ține deoparte. “Locul nașterii” romanului este individul solitar care nu mai este capabil să transpună în formă exemplară ceea ce este esențial în el, căci nu mai știe să îndrume și nici să fie îndrumat. A scrie un roman înseamnă a pune în relief, în reprezentarea vieții omenești, tot ce nu are măsură comună. În chiar inima a ceea ce are viața mai bogat și prin descrierea acestei bogății, romanul dezvăluie adâncă nedumerire a celor care o trăiesc. Chiar și prima mare carte a acestui gen literar, *Don Quijote*, ne învață cum noblețea spiritului, îndrăzneala, generozitatea unuia dintre cei mai aleși eroi, Don Quijote, sînt complet lipsite de noimă și nu conțin nici o scînteie de înțelepciune. Dacă, din cînd în cînd, de-a lungul secolelor, s-au făcut încercări – poate cel mai mult în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* – de a îndruma prin intermediul romanului, aceste încercări au însemnat întotdeauna și o modificare a formei romanului. În schimb, *Bildungsroman*, romanul formării, nu se abate în nici un fel de la structura fundamentală a romanului. Prin integrarea vieții unei societăți în evoluția unei persoane, un roman de acest tip nu justifică ordinele care o determină decât într-un mod foarte fragil. Legitimarea lor este în opoziție directă cu realitatea lor. În *Bildungsroman* această inadecvare devine eveniment.

VI

Trebuie să ne închipuim că ritmul transformării formelor epice este comparabil cu cel al modificărilor scoarței pămîntești în decursul a sute de mii de ani. Puține alte forme de comunicare interumană s-au format și s-au pierdut mai lent. Romanul, ale cărui începuturi datează din antichitate, a avut nevoie de sute de ani pînă cînd ascensiunea burgheziei i-a furnizat acele elemente care i-au favorizat evoluția. O dată cu apariția acestor elemente, arta povestirii a început să regreseze spre domeniul arhaicului; este adevărat că din multe puncte de vedere și-a însușit noul material corespunzător evoluției sociale, dar, în realitate, ele nu au jucat niciodată un rol decisiv. Pe de altă parte, trebuie să recunoaștem că, o dată cu progresul presei – devenită unul din instrumentele esențiale ale marii burghezii în perioada în care se impusese la putere –, apare o formă de comunicare ce, diferent de cît de îndepărtată în timp este originea sa, nu a influențat niciodată pînă atunci în mod determinant formele epice. De astă dată însă o face. Și se dovedește că față de povestire nu este mai puțin străină, dar mult mai amenințătoare decât romanul și că, pe deasupra, are drept con-

secință și o criză a celui din urmă. Acest nou tip de comunicare este informația.

Villemessant, fondatorul ziarului "Le Figaro", a caracterizat natura informației printr-o formulare celebră: "Pentru cititorul meu, un incendiu într-un pod din Quartier Latin este mai important decât o revoluție la Madrid". Dintr-o dată reiese clar că nu vestea care vine de departe, ci informația referitoare la realitatea cea mai apropiată este cea care găsește audiența cea mai numeroasă. Vestea venită de departe – din țări străine sau dintr-o tradiție îndepărtată în timp – se bucura de o autoritate care o făcea valabilă chiar dacă nu era verificată. Informația însă are pretenția de a putea fi verificată prompt. Prima exigență este să se prezinte într-un mod "inteligibil în și pentru sine". De multe ori nu este deloc mai exactă decât cea transmisă în secolele precedente. Dar, în vreme ce cele din urmă aveau de multe ori și un aspect miraculos, este indispensabil ca informația să pară plauzibilă. Din acest motiv este incompatibilă cu spiritul povestirii. Dacă arta de a povesti a devenit ceva rar este și datorită progresului informației.

Fiecare dimineată ne aduce știri de pe întregul glob, și totuși sîntem mai săraci ca niciodată în povești neobișnuite. Aceasta se explică prin faptul că nici un eveniment nu mai ajunge la noi fără a fi împănăt cu explicații. Cu alte cuvinte, nimic din ceea ce se întîmplă nu mai este în beneficiul povestirii, ci în cel al informației. De fapt, arta naratorului constă, în bună parte, în faptul că istoria pe care ne-o povestește se poate lipsi de explicații. În această privință, Leskov este un maestru al genului (să ne gîndim la piese cum ar fi *Înșelăciunea* și *Vulturul alb*). Extraordinarul, miraculosul sînt povestite cu o precizie riguroasă, dar relația psihologică a evenimentelor nu este impusă cititorului. El este liber să interpreteze lucrurile așa cum le înțelege și astfel narațiunea dobîndește un cîmp de oscilație care lipsește informației.

VII

Leskov a fost la școala clasicilor. Primul narator grec a fost Herodot. În capitolul al XIV-lea al celei de a treia cărți a *Istoriilor* sale există o povestire foarte instructivă. Cînd regele egiptean Psammenit a fost învins și făcut prizonier de regele persan Cambises, cel din urmă a ținut cu tot dinadinsul să-și umilească prizonierul. A dat ordin ca Psammenit să stea pe marginea drumului pe care urma să treacă cortegiul triumfal al persanilor. A poruncit de asemenea să fie lăsat să vadă cum fiica sa, devenită servitoare, se duce cu ulciorul să ia apă de la fîntînă. În timp ce toți egiptenii se jeleau și se tînguiau, Psammenit stătea singur, mut și nemișcat, cu ochii în pămînt; și cînd și-a văzut fiul dus la execuție, a rămas nemișcat. Dar, mai tîrziu, cînd a recunoscut pe unul dintre servitorii lui, un om bătrîn și amărît, în șirul prizonierilor, a început să se lovească cu pumnii în cap și să dea semne de deznădejde profundă.

Această povestire ne arată ce înseamnă arta autentică a narațiunii. Informația nu are valoare decât atîta timp cît este nouă. Numai atunci este vie

și se livrează în întregime, explicîndu-se fără a pierde timp. Altfel stau lucrurile cu povestirea. Ea nu se livrează niciodată, ci își păstrează și își concentrează forțele și poate fi explicitată și după mult timp. Montaigne se întreba, referindu-se la această povestire, de ce regele egiptean se tînguie de abia cînd își vede servitorul. "Deoarece era atît de îndurerat încît nu a mai fost nevoie decît de un strop ca să se reverse cupa amărăciunii", spune tot el. Dar, la fel de bine, am putea spune și că: "Pe rege nu-l atinge soarta celor cu sînge regesc, pentru că este și soarta lui". Sau: "Ceea ce ne emoționează la teatru nu ne emoționează în viața reală; pentru rege, servitorul nu este decît un actor". Sau: "Marea durere se adună și nu izbucnește decît cînd ne destindem. Cînd și-a văzut servitorul, s-a destins". – Herodot nu ne oferă nici o explicație. Relatarea sa este seacă. De aceea, după mii de ani, această istorie din Egiptul antic ne mai poate surprinde și pune pe gînduri. Este asemenea acelor boabe de grîu care au stat închise ermetic secole de-a rîndul în încăperile piramelor și și-au păstrat puterile germinative pînă în ziua de astăzi.

VIII

Nimic nu permite unei povestiri să se înregistreze în mod mai durabil în memorie decît acea concizie sobră care o face imposibil de analizat din punct de vedere psihologic. Și cu cît mai firesc renunță povestitorul la nuanța psihologică, cu atît povestirea se va impune mai mult în memoria ascultătorilor, se va integra mai bine în propria lor experiență și cu atît mai multă plăcere o vor povesti cîndva, la rîndul lor, altora. Acest proces de asimilare, produs în profunzime, are nevoie de o stare de destindere care devine din ce în ce mai rară. Dacă somnul este apogeul destinderii fizice, plictiseala joacă același rol în plan spiritual. Plictiseala este pasărea visului care clocește oul experienței. Pînă și foșnetul unei frunze o alungă. Cuiburile sale – activitățile asociate în mod intim cu plictiseala – sînt pe cale de dispariție în orașe și se degradează și la țară. Astfel se pierde darul de a asculta și comunitatea ascultătorilor dispare și ea. Căci se povestește pentru ca poveștile să fie repetate și această artă se pierde atunci cînd poveștile nu se mai păstrează. Iar ele nu se mai păstrează pentru că nimeni nu mai țese și nu mai toarce în timp ce le ascultă. Cu cît ascultătorul uită de sine mai mult, cu atît ceea ce ascultă i se înregistrează mai profund în memorie. Cînd este prins de ritmul muncii, ascultă povestirile astfel încît darul repovestirii lor îi vine de la sine. Astfel se țese plasa în care este inserat darul povestirii. Astfel se destramă astăzi la toate capetele această rețea care s-a înnodat cu mii de ani în urmă în ambianța celor mai vechi forme de meșteșug.

IX

Povestirea, care a cunoscut o lungă perioadă de înflorire în mediul meșteșugurilor – rural, maritim și urban –, este ea însăși o formă meșteșugărească de comunicare, ca să spunem așa. Scopul ei nu este să transmită purul "în sine" al unui lucru, cum fac informația sau raportul. Ea cufundă lu-

crul în viața povestitorului pentru a-l scoate apoi din nou la suprafață. Astfel urmele povestitorului rămân în povestire ca urmele mîinii olarului pe un vas de lut. Povestitorii tind să înceapă o poveste cu o prezentare a împrejurărilor în care ei înșiși au aflat ceea ce urmează să repete sau pretind că li s-a întîmplat chiar lor. Leskov începe *Înșelăciunea* cu descrierea unei călătorii cu trenul în timpul căreia a auzit, chipurile, de la un alt călător, întîmplările pe care le va relata. În altă narațiune evocă înmormîntarea lui Dostoievski, care devine cadrul în care a cunoscut-o pe eroina din *A propoș de Sonata Kreutzer*. La un cenaclu literar a aflat întîmplările pe care le reproduce apoi în *Oameni interesanți*. Prezența naratorului este, așadar, adesea evidentă în povestiri: dacă nu le-a trăit chiar el în persoană, atunci măcar cei de la care le-a aflat direct.

Acest aspect meșteșugăresc al artei narațiunii era recunoscut ca atare chiar de către Leskov. "A scrie", spune el, "nu este pentru mine o artă liberă-lă, ci un meșteșug." De aceea nu este surprinzător faptul că se simțea foarte aproape de meșteșugari și foarte străin față de tehnologia industrială. Tolstoi, care, în această privință, avea probabil toată înțelegerea pentru el, se referă în treacăt la acest resort esențial al talentului narativ al lui Leskov, numindu-l primul "care a denunțat inconvenientele progresului economic... E surprinzător că Dostoievski este atît de citit... Dar nu pot să înțeleg de ce nu se întîmplă la fel cu Leskov. Este un autor care spune adevărul". Într-o povestire plină de haz și exuberanță, *Puricele de oțel*, care este pe jumătate legendă, pe jumătate snoavă, Leskov face un elogiu meșteșugului natal reprezentat de argintarii din Tula. Capodopera lor, puricele de oțel, pe care o dăruiesc lui Petru cel Mare, îl convinge pe țar că rușii nu sînt cu nimic mai prejos decît englezii.

Poate că Paul Valéry ne-a lăsat cea mai semnificativă descriere a imagini spirituale a acestui univers meșteșugăresc căruia îi aparține naratorul. El vorbește despre lucrurile desăvîrșite din natură, despre perle fără cusur, despre vinuri perfecte și vechi, despre creaturi evolute, numindu-le "produsul prețios al unui lung lanț de cauze asemănătoare între ele". Acumularea unor astfel de cauze nu are altă limită decît perfecțiunea. "Acest proces mi-gălos al naturii", spune Valéry în continuare, "a fost cîndva imitat de oameni. Miniaturi, piese de fildeș sculptat elaborat, pietre prețioase perfect lustruite și gravate, lacuri și picturi obținute prin suprapunerea unei serii de straturi subțiri și translucide – toate aceste produse ale unor strădanii susținute, pline de abnegație, nu se mai fac astăzi, cînd au trecut timpurile în care timpul nu conta. Omul modern nu mai lucrează la ceea ce nu poate fi prescurtat." De fapt, a reușit să prescurteze și povestirea. Am asistat la evoluția așa-numitei "short-story", care nu se mai înscrie în tradiția orală și nu mai îngăduie acea suprapunere lentă de straturi subțiri și translucide care constituie cea mai exactă imagine a modului în care se naște narațiunea perfectă printr-o serie de versiuni succesive.

Valéry își încheie observațiile cu următoarea propoziție: "S-ar zice că declinul ideii de eternitate coincide cu o aversiune crescîndă față de orice muncă de durată". Sursa principală a ideii de eternitate a fost dintotdeauna moartea. Dacă această idee dispăre, nu putem decît să deducem că moartea a căpătat un cu totul alt chip. Această schimbare se confundă cu cea care a făcut experiența mai puțin comunicabilă pe măsură ce arta povestirii a decăzut.

De cîteva decenii se poate urmări cum ideea de moarte și-a pierdut din forța de sugestie și nu mai este omniprezentă în conștiința comună. Acest proces s-a accelerat în ultimele sale etape. În decursul secolului al nouăsprezecelea, societatea burgheză a obținut, prin intermediul instituțiilor sale igienice și sociale, private și publice, un efect secundar care a fost, poate, scopul său principal subconștient: să permită oamenilor să nu mai asiste la moartea semenilor lor. Moartea reprezentase cîndva un act public, de valoare exemplară în viața individului (să ne gîndim la picturile evului mediu, în care patul de moarte era transformat într-un tron, spre care poporul se îngîmădea prin ușile larg deschise ale casei morții). În vremurile moderne, moartea a fost înlăturată treptat din universul percepției celor vii. Înainte nu exista aproape nici o casă, nici o încăpere în care să nu fi murit cineva cîndva. (Evul mediu avea și percepția spațială a acelei inscripții de pe un cadran solar din Ibiza, care este semnificativă, deoarece redă starea de spirit a timpului: *Ultima multis* [Ultima zi pentru mulți].) Astăzi burghezii trăiesc în camere neatînse de moarte, locuitori uscați ai veșniciei care, atunci cînd li se apropie sfîrșitul, sînt băgați în sanatorii sau spitale de către moștenitorii lor. Dar de abia la cei care trag să moară vedem cum ia o formă transmisibilă nu numai cunoașterea sau înțelepciunea omului, ci, mai ales, conținutul însuși al vieții lui, adică materia din care sînt făcute povestirile. Tot astfel cum, în momentul morții, i se desfășoară în fața ochilor o succesiune de imagini – perspective asupra propriei persoane în momentele în care s-a întîlnit cu sine fără să știe – apare dintr-o dată, în expresia și în privirea sa, ceva de neuitat ce conferă tuturor lucrurilor care se referă la el acea autoritate pe care o are și cea mai prăpădită ființă în momentul morții pentru cei vii. Pe această autoritate se sprijină narațiunea.

Moartea este confirmarea a tot ce poate spune povestitorul. El împrumută autoritatea sa de la moarte. Cu alte cuvinte, povestirile sale se referă la istoria naturală. Una din cele mai frumoase povestiri ale incomparabilului Johann Peter Hebel ilustrează această idee într-o formă exemplară. Face parte din *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes* [Scrinul prietenului căminului renan], poartă titlul *Unverhofftes Wiedersehen* [Revedere neașteptată] și începe cu logodna unui tînăr care muncește în minele din Falun. În seara dinaintea nunții moare cum mor minerii, în fundul minei. Mireasa lui rămîne credincioasă celui dispărut și trăiește destul de mult pentru ca, la adînci

bătrâneți, să-și recunoască logodnicul, într-un cadavru exhumat din galeria părăsită pe care prezența sulfatului feros l-a ferit de descompunere. După această revedere neașteptată, va muri la rîndul ei. Cînd Hebel s-a confruntat, pe parcursul povestirii, cu necesitatea de a descrie plastic trecerea și-rului lung de ani, a făcut-o cu următoarele propoziții: "Între timp, orașul Lisabona din Portugalia a fost distrus de un cutremur și Războiul de Șapte Ani a trecut, împăratul Franz I a murit, iezuiții au fost expulzați și Polonia împărțită, și împărăteasa Maria Tereza a murit, și Struensee a fost executat. America și-a cucerit independența și forțele reunite ale Franței și ale Spaniei nu au putut cucerii Gibraltarul. Turcii l-au împușcat pe generalul Stein în Peștera Veteranilor din Ungaria și împăratul Iosif a murit, la rîndul lui. Regele Gustav al Suediei a luat Finlanda de la ruși și au început Revoluția Franceză și lungul război, iar împăratul Leopold al II-lea și-a dat și el obștescul sfîrșit. Napoleon a cucerit Prusia, englezii au bombardat Copenhaga și țărani au semănat și au recoltat. Morarul a măcinat și fierarul a ciocănit, minerii au săpat după filoane metalifere pe șantierele lor subterane. Dar atunci cînd minerii din Falun, în anul 1809..." Niciodată un povestitor nu a inserat mai profund narațiunea lui în istoria naturii decît o face Hebel în această cronologie. Se cere citită cu atenție: moartea apare în ea cu aceeași regularitate cu care apare Omul cu Coasa în procesiunea care se învîrte în jurul orologiului din tîmbul catedralelor, la ora amiezii.

XII

Orice studiu al unei forme epice date ține cont de relația dintre această formă și istoriografie. De fapt, putem să mergem mai departe și să ne întrebăm dacă, dintre toate formele epicului, istoriografia nu reprezintă punctul de indiferență creatoare. Atunci raportul dintre istoria scrisă și formele epice ar fi același ca acela dintre lumina albă și culorile spectrului. Indiferent de cum stau lucrurile, dintre toate formele epicului numai cronica se prezintă în lumina pură, incoloră a istoriei scrise. Iar în gama largă a cronicii, modurile în care poate fi spusă o poveste sînt orînduite ca nuanțele uneia și aceleiași culori. Cronicarul este povestitorul. Dacă ne reamintim fragmentul din Hebel, care are de la început și pînă la sfîrșit tonul unei cronici, vom realiza imediat deosebirea dintre cel care scrie istoria, cu alte cuvinte istoricul, și cel care o povestește, cu alte cuvinte cronicarul. Istoricul este obligat să explice, într-un mod sau altul, întîmplările de care se ocupă; în nici un caz nu se poate mulțumi să le arate doar ca mostre ale mersului lumii. Dar tocmai asta face cronicarul, mai ales prin reprezentanții săi clasici, cronicarii evului mediu, precursorii istoriografiei moderne. Deoarece acești cronicari subordonează relatarea evenimentelor scopurilor de nepătruns ale providenței divine, sînt scutiți de a demonstra și de a explica. Se mulțumesc să dea o interpretare care nu așază evenimentele într-o înlănțuire riguroasă și să descrie modul în care se încadrează în mersul de nepătruns al lumii.

Nu are importanță dacă acest mers este determinat de istoria sacră sau de cauze naturale. Cronicarul supraviețuiește în povestitor sub un alt chip,

secularizat, ca să spunem așa. Leskov se numără printre cei ale căror scrieri sînt o mărturie limpede în această privință. Atît cronicarul care se ocupă de istoria sacră, cît și povestitorul care se ocupă de cea profană sînt prezenți în opera sa; în multe dintre povestirile sale este greu de hotărît dacă fondul texturii pe care apar este cel de aur al unei viziuni religioase a istoriei sau cel pestrîț al unei viziuni profane a aceleiași istorii. Să luăm, de pildă, povestirea *Alexandritul*, care îl întoarce pe cititor în “vremurile străvechi, cînd pietrele din măruntaiele pămîntului și planetele din înaltul cerului se îngrijeau încă de soarta omului, nu ca în zilele de azi cînd, atît în ceruri, cît și sub pămînt, toate au devenit nepăsătoare față de soarta fiilor omului și nici o voce nu le mai vorbește de nicăieri și nu mai răspunde dorințelor lor. Nici o planetă necunoscută pînă de curînd nu mai joacă un rol în horoscop și s-au desco-perit o mulțime de pietre care au fost măsurate și cîntărite, li s-a aflat greutatea specifică și densitatea, dar ele nu ne mai prevestesc nimic și nu ne mai sînt de nici un folos. A trecut vremea cînd stăteau de vorbă cu oamenii”.

După cum se vede, este aproape imposibil de a caracteriza fără echivoc mersul lumii ilustrat de această povestire a lui Leskov. Depinde de istoria sacră sau de un determinism natural. Singurul lucru sigur este că prin însăși natura sa este în afara tuturor categoriilor propriu-zis istorice. Leskov ne spune că epoca în care omul se simțea în armonie cu natura s-a încheiat. Schiller numise această epocă din istoria universală cea a literaturii naive. Ei îi rămîne credincios povestitorul; privirea sa este ațintită asupra orologiului prin fața căruia trece procesiunea creaturilor dintre care moartea, în funcție de împrejurări, este cea care conduce cortegiul sau cea care îl încheie.

XIII

Rareori ne dăm seama că relația naivă dintre ascultător și povestitor este caracterizată de interesul celui din urmă de a reține istoria care i se povestește. Pentru ascultătorul imparțial esențialul este să poată reda fidel ceea ce a auzit. Memoria este facultatea epică prin excelență. Numai în virtutea unei memorii atotcuprinzătoare poate scrierea epică să absoarbă cursul evenimentelor și, atunci cînd acesta s-a încheiat, să se împace cu ideea morții. Nu este surprinzător că pentru un om simplu din popor, așa cum și l-a închipuit cîndva Leskov, țarul, care este stăpînul universului în care se petrec povestirile lui, dispune de o memorie enciclopedică: “Împăratul nostru și întreaga sa familie au într-adevăr o memorie uimitoare”.

Mnemosyne, “cea care își aduce aminte”, era, pentru greci, muza epicului. Însuși numele ei îl poartă pe observator înapoi, către un moment de cumpănă pentru istoria universală. Căci dacă ceea ce a înregistrat memoria – istoriografia – reprezintă indiferența creatoare față de diversele forme epice (ca marea proză față de diversele forme metrice), cea mai veche dintre ele, epopeea, include, tot în virtutea unui fel de indiferență, atît povestirea, cît și romanul. Mai tîrziu, cînd romanul a început să se desprindă de epopee, s-a constatat că muza epică, adică amintirea, se manifestă în el într-o formă cu totul diferită decît în povestire.

Amintirea înființează acest lanț al tradițiilor care transmite evenimentele din generație în generație. Ea reprezintă, în sensul cel mai larg, ceea ce reprezintă muza pentru epic și cuprinde toate manifestările epice ale acestei muze. Printre acestea trebuie trecută, în primul rând, cea pe care o întruchipează naratorul. Ea țese rețeaua pe care, în cele din urmă, o formează toate povestirile. Fiecare este legată de celelalte, așa cum au arătat cu plăcere toți marii povestitori, mai ales cei orientali. Fiecare dintre ele este o Șeherezadă, căreia fiecare episod dintr-o povestire îi evocă o alta. Aceasta este “memoria epică”, muza narațiunii. Cu totul altul este celălalt chip al Mnemosynei. În epopeea timpurie, muza narațiunii și cea a romanului erau încă nediferențiate. Dar cea din urmă se făcea uneori simțită, mai ales în acele invocări solemne către muze cu care începeau epopeile homerice. Ele prevestesc memoria care eternizează a romancierului, opusă memoriei scurte a naratorului. Cea dintâi este dedicată *unui* erou, *unei* călătorii, *unui* război; cea de a doua, *multor* întâmplări diverse. Cu alte cuvinte, *co/memorarea* este cea care, ca muză a romanului, însoțește memoria, adică muza narațiunii, după ce moartea epopeii a spart unitatea originii lor în amintire.

XIV

“Nimeni”, a spus odată Pascal, “nu este atât de sărac încât să nu lase ceva în urma lui după ce moare.” Lasă și amintiri – deși pentru ele nu se găsesc întotdeauna moștenitori. Romancierul este cel care preia, de cele mai multe ori cu melancolie, această succesiune. Ceea ce spune Arnold Bennett, într-unul din romanele sale, despre o femeie care a murit – “nu a avut parte de nimic din ceea ce înseamnă viață reală” – se aplică de obicei moștenirilor care revin romancierului. Georg Lukács, care vede în roman “forma transcendentă a depeizării [*Heimatlosigkeit*]”, a înțeles cel mai bine acest aspect al lucrurilor. Pentru Lukács, romanul este singura formă de artă care include timpul printre principiile sale constitutive. “Timpul”, scrie în *Teoria romanului*, “poate deveni un element constitutiv doar atunci când legătura cu un acasă transcendent s-a pierdut. Numai în roman sensul și viața, esențialul și temporalul sînt separate; putem spune că structura interioară a romanului nu este altceva decît o luptă cu puterea timpului... Și astfel apare... autentică experiență trăită a timpului care aparține literaturii epice: speranța și amintirea... Numai în roman... apare o amintire creatoare care fixează obiectul și îl metamorfozează. Dualitatea dintre lumea interioară și cea exterioară poate fi depășită de subiect numai dacă vede... unitatea întregii sale vieți... în fluxul vieții trecute care este comprimat în memorie... Intuiția acestei unități... devine o premoniție și un presentiment al sensului inaccesibil și de aceea inexprimabil al vieții.”

“Sensul vieții” este, de fapt, centrul în jurul căruia se mișcă romanul. Dar căutarea lui nu este altceva decît expresia preliminară a nedumeririi pe care o simte cititorul cînd se scufundă în această viață scrisă. “Sensul vieții”, “morală istoriei” – aceste două cuvinte de ordine, care opun romanul povestirii, ne permit să definim statutele istorice total deosebite ale acestor

două forme de artă. Dacă *Don Quijote* este cel mai vechi model desăvârșit al romanului, s-ar putea ca *Education sentimentale* să fie cel mai recent. În ultimele rînduri ale romanului său, Flaubert arată cum sensul vieții burgheze, la începutul declinului său, s-a depus ca drojdia pe fundul paharului. Frédéric și Delauriers, prieteni din adolescență, își evocă tinerețea. Își amintesc de o mică aventură: pe ascuns, cu inima cît un purice, au intrat odată în casa de toleranță din orașul lor natal, fără să facă altceva decît să ofere patroanei un buchet de flori culese din grădina lor. “Despre această poveste se mai vorbea încă și după trei ani. Acum și-au povestit-o în detaliu, fiecare completînd amintirile celuilalt. «Poate că a fost», a spus Frederic după ce au terminat, «cel mai frumos lucru din viața noastră.» «Da, poate că ai dreptate», a răspuns Delauriers; «a fost cel mai frumos lucru din viața noastră.»” Această constatare constituie încheierea romanului, o încheiere care i se potrivește mai bine, în sensul mai strict al cuvîntului, decît oricărei povestiri. De fapt, nu există nici o povestire pentru care întrebarea: “Și mai departe ce s-a întîmplat?” să nu fie legitimă. Romancierul, pe de altă parte, nu poate spera să facă nici un pas dincolo de limita la care, scriind “Finis” în josul paginii, îl invită pe cititor să reflecteze asupra sensului vieții.

XV

Cel care ascultă o povestire este în compania povestitorului; chiar și cel care o citește are parte de ea. Cititorul unui roman însă este mai izolat decît oricare altul. (Căci pînă și cititorul unei poezii este tentat să o citească cu voce tare, pentru un eventual ascultător.) În singurătatea sa, cititorul unui roman ia în stăpînire materialul care i se oferă cu mai multă aviditate decît ceilalți. Este gata să și-l aproprieze în întregime, aproape să-l înghită. Față de acest material este ca un foc care mistuiește și înghite buștenii din sobă. Tensiunea interioară a romanului este asemenea curentului de aer care întetește focul din cămin și înviorază jocul flăcărilor.

Materialul care alimentează interesul arzător al cititorului este uscat. “Un om care moare la treizeci și cinci de ani este în fiecare moment al vieții sale un om care moare la treizeci și cinci de ani”, a spus Moritz Heimann. Nimic nu este mai contestabil decît această frază – pentru că timpul este folosit greșit. Căci un om – conform adevărului exprimat aici – care a murit la treizeci și cinci de ani va rămîne în *memorie*, în fiecare moment al vieții sale, ca acela care trebuia să moară la treizeci și cinci de ani. În planul vieții reale, afirmația nu are nici un sens; în ordinea amintirii ea nu poate fi contestată. Ea definește, mai bine decît oricare alta, ceea ce este, în esența lui, personajul unui roman. “Sensul” vieții lui este dezvăluit doar prin moarte. Dar cititorul unui roman caută într-adevăr oameni de la care să afle “sensul vieții”. De aceea trebuie să fie de la început sigur că va împărtăși, într-un fel sau altul, experiența morții lor. La nevoie, moartea lor în sens figurat, adică sfîrșitul romanului. Dar mai bine în adevăratul sens al cuvîntului. Cum îi dau personajele de înțeles că moartea îi așteaptă deja – și încă una bine definită, într-un loc bine definit? Asta este întrebarea

care alimentează interesul devorator al cititorului pentru întâmplările din roman.

Romanul este, aşadar, semnificativ nu pentru că ne prezintă, în mod destul de didactic, destinul altcuiva, ci pentru că acest destin străin ne transmite, în virtutea flăcării de care este mistuit, o căldură pe care nu o găsim în al nostru. Ceea ce îl atrage pe cititor la roman este speranţa de a-şi încălzi viaţa amorţită de frig la focul unei morţi despre care citeşte.

XVI

“Leskov”, spune Gorki, “este scriitorul... cu cele mai adânci rădăcini în popor şi neatins de nici o influenţă străină.” Un mare povestitor va fi întotdeauna înrădăcinat în popor şi, mai ales, în mediile meşteşugarilor. Dar, aşa cum aceste medii cuprind, în diversele stadii ale evoluţiei lor economice şi tehnice, elemente ţărăneşti, maritime şi urbane, există diverse grade ale noţiunilor prin intermediul cărora tezaurul lor de experienţă ajunge la noi. (Ca să nu mai vorbim de rolul deloc neglijabil al neguţătorilor în arta povestirii; lor le revenea nu atât sarcina de a spori conţinutul ei didactic, cât mai curînd de a recurge la şiretlicuri rafinate cu care să reţină atenţia ascultătorilor. Urmele lor adânci se regăsesc în ciclul de povestiri al celor *O mie şi una de nopţi*.) Pe scurt, în ciuda rolului fundamental pe care l-a avut povestirea în economia omenirii, noţiunile în care poate fi adunat aportul povestirilor sînt foarte diverse. Ceea ce la Leskov poate fi interpretat cel mai bine în termeni religioşi, pare să se încadreze automat, la Hebel, în perspectiva pedagogică a luminismului, pentru a se insera apoi, la Poe, într-o tradiţie ermetică şi a-şi găsi, la Kipling, un ultim refugiu în spaţiul vital al navigatorilor şi al soldaţilor britanici din colonii. Elementul comun al tuturor marilor povestitori este uşurinţa cu care se urcă şi se coboară pe treptele experienţei lor ca pe o scară. O scară care ajunge pînă în interiorul pămîntului la un capăt şi dispăre în înaltul cerului la celălalt este imaginea unei experienţe colective pentru care nici măcar moartea însăşi, cel mai profund şoc al oricărei experienţe individuale, nu reprezintă un scandal sau o limită.

“Şi dacă nu au murit mai trăiesc şi astăzi”, spune basmul. Acel basm, care şi astăzi este primul sfetnic al copilăriei, aşa cum odinioară a fost primul sfetnic al omenirii, supravieţuieşte în mod misterios în povestire. Primul adevărat povestitor este şi rămîne povestitorul de basme. Acolo unde era greu de dat un sfat bun, basmul ştia să-l dea şi acolo unde disperarea era mai mare, era cel mai în măsură să ofere ajutor omului. Această disperare era disperarea mitului. Basmul ne povesteşte despre primele măsuri pe care le-au luat oamenii pentru a se elibera de coşmarul apăsător al mitului. Prin intermediul personajului naiv ne arată cum oamenii “fac pe proştii” pentru a se proteja de mit; prin figura mezinului, cum şansa lor creşte o dată cu depărtarea de epoca primitivă a mitului; prin cel care a pornit la drum pentru a învăţa ce este teama, cum lucrurile de care ne temem pot să-şi dezvăluie taina; prin personajul înţeleptului, întrebările pe care le pune mitul se dovedesc la fel de simple ca acelea ale sfînxului;

jivinele care vin în ajutorul copilului în basm ne arată că natura nu este doar subordonată mitului, ci preferă să fie de partea omului. Cel mai înțelept lucru – așa îi învăța basmul pe oameni altădată, așa îi învață și acum pe copii – este să înfrunți violențele universului mitic cu șiretenie și cutezanță. (Astfel polarizează basmul curajul [*Mut*] în mod dialectic: în șiretenie [*Untermut*] și cutezanță [*Übermut*].) Vraja eliberatoare de care dispune basmul nu implică natura într-un mod mitic, ci sugerează complicitatea ei cu omul eliberat. Omul matur resimte această complicitate doar uneori, atunci când este fericit; copilul însă o întâlnește pentru prima oară în basme și îl face fericit.

XVII

Puțini scriitori au o afinitate atât de profundă cu spiritul basmului ca Leskov. E vorba de o tendință a lui, încurajată de dogmele Bisericii Ortodoxe. După cum se știe, speculațiile lui Origenes cu privire la *apokatastasis* – mîntuirea tuturor sufletelor – care fuseseră respinse de Biserica Romano-Catolică jucau un rol semnificativ în aceste dogme. Leskov a fost foarte influențat de Origenes și a intenționat chiar să traducă opera lui *De principiis* în limba rusă. Conform credinței populare rusești, el considera Învierea mai curînd ca pe o rupere a vrăjii (într-un spirit apropiat de cel al basmului) decît ca pe o transfigurare. O astfel de interpretare a lui Origenes stă la baza *Pelerinului fermecat*. Și în această povestire, ca în multe altele ale lui Leskov, este vorba de un hibrid între basm și legendă, nu foarte diferit de cel pe care îl menționează Ernst Bloch într-un context în care adoptă distincția noastră între mit și basm într-un mod care îi este propriu: “Acest hibrid între basm și legendă conține elemente mitice, dar în sensul impropriu al termenului, al căror efect este captivant și static, dar nu în afara omenescului. În legendă apar figuri de tip taoist care sînt «mitice» în acest sens, mai ales cele foarte bătrîne, cum ar fi Filemon și Baucis: scăpați ca prin farmec, și totuși trăind liniștiți în sînul naturii. Există desigur o relație similară (între basm și legendă) și în atmosfera mult mai puțin taoistă a lui Gotthelf; pe alocuri suprimă în legendă caracterul local al vrăjii, salvînd astfel lumina vieții, lumina proprie vieții omenești, cea care arde liniștit pe dinăuntru și pe dinafară”. “Scăpate ca prin farmec” sînt ființele din fruntea procesiunii personajelor leskoviene: cei drepți. Pavlin, Figura, artistul peruchier, ursarul, santinela săritoare – toți întruchipînd înțelepciunea, bunătatea, consolarea omenirii – se adună în jurul povestitorului. E incontestabil că sînt marcați de *imago* mamei sale. “Avea”, spune Leskov, “un suflet atât de bun încît nu putea face rău nimănui, nici măcar unui animal. Nu mîncă nici carne, nici pește pentru că îi era milă de toate făpturile. Tata obișnuia să o mai dojenească din cînd în cînd pentru asta. Ea însă îi răspundea: «Le-am crescut cu mîna mea, ca pe copiii mei. Doar n-o să-mi mănînc propriii copii!» De carne nu se atingea nici cînd era în vizită la vecini. «Le-am văzut cînd erau vii; sînt prietenii mei. Doar n-o să-mi mănînc prietenii!»”

Omul drept este purtătorul de cuvînt al creaturilor și, totodată, cea mai înaltă întruchipare a lor. La Leskov are anumite caracteristici materne intensificate uneori pînă la mit (punînd astfel în primejdie punitatea basmului). Un exemplu tipic este protagonistul povestirii sale *Kotin și Platonida*. Personajul principal, un țăran, Pionski, este hermafrodit. Pînă la doisprezece ani, mama lui îl crește ca pe o fată. Partea lui feminină se dezvoltă o dată cu partea lui masculină, iar hermafroditismul lui devine simbolul "omului lui Dumnezeu".

În viziunea scriitorului, el reprezintă culmea creației și, în același timp, o punte între lumile pămînteană și suprapămînteană. Căci aceste personaje masculine puternice și legate de pămînt, aceste figuri de bărbați materni, care pun întotdeauna stăpînire pe imaginația lui Leskov, au fost smulse, în floarea tinereții, din robia dorințelor sexuale. Ele nu întruchipează totuși un ideal ascetic; natura abstenenței celor drepte ține atît de puțin de intimitate, încît devine antipodul elementar al furiei dezlănțuite pe care povestitorul a prezentat-o în personajul din *Lady Macbeth din Mzensk*. Dacă distanța dintre un Pavlin și această nevestă de negustor acoperă gama largă a lumii create, ierarhia personajelor leskoviene reprezintă în aceeași măsură o explorare a profunzimilor sale.

XVIII

Ierarhia lumii creaturale, a cărei culme o constituie omul drept, coboară treptat pînă în abisul lucrurilor neînsuflețite. În această privință trebuie ținut seama de o împrejurare particulară. Pentru Leskov, lumea creaturală vorbește nu atît cu voce omenească, cît cu ceea ce s-ar putea numi, după titlul uneia dintre cele mai semnificative povestiri, "vocea naturii". Povestirea ni-l prezintă pe micul funcționar Filip Filipovici, ce se străduiește din răspuțeri să-l invite la el acasă pe un mareșal care este în trecere prin tîrgușorul în care trăiește. În cele din urmă, strădaniile lui sînt încununuate de succes. Oaspetele care, mai întîi, este mirat de insistența funcționarului, are senzația că recunoaște în el pe cineva întîlnit probabil mai demult. Dar cine este? Imposibil să-și aducă aminte. Ciudat este că, pe de altă parte, nici gazda nu vrea să fie recunoscută. În schimb, îl amînă pe înaltul personaj de la o zi la alta, spunîndu-i că "vocea naturii" îl va lămuri negreșit cîndva. Și lucrurile continuă așa pînă cînd oaspetele, cu puțin timp înainte să pornească din nou la drum, este nevoit să cedeze în fața rugăminții gazdei sale de a lăsa să răsunе "vocea naturii". Nevasta gazdei se îndepărtează imediat: "A reapărut cu un corn mare de vînătoare din alamă bine lustruită pe care l-a întins bărbatului ei. Filipovici a luat cornul, l-a dus la gură și pe loc a devenit altcineva. De abia a apucat să-și umfle obraji și să scoată un sunet puternic ca un bubuit de tunet că mareșalul a și strigat: «Gata, acum știu, frate dragă, te-am recunoscut! Ești gomistul regimentului de vînători pe care l-am trimis, din cauză că era cinstit, să-l supravegheze pe un hoț de intendent care se ocupa de aprovizionare». «Întocmai, Excelența Voastră», răspunde gazda. «Nu v-am spus nimic fiindcă am vrut să las să vorbească vocea Naturii.»"

Modul în care profunzimea povestirii este camuflată de aspectul ei exterior pueril dă măsura umorului extraordinar al lui Leskov. Acest umor se confirmă de-a lungul aceleiași povestiri într-un mod și mai discret. Am aflat că micul funcționar fusese însărcinat cu supravegherea unui intendent mai hoțoman datorită cinstei de care dăduse dovadă. Așa își amintește mareșalul la sfârșit, în scena recunoașterii. Dar, chiar de la începutul povestirii, Leskov ne-a spus următoarele despre gazdă: "Toți locuitorii îl cunoșteau și știau că nu deținea o funcție înaltă, că nu era nici demnitar, nici militar, ci un biet supraveghetor la un mic depozit de aprovizionare cu materiale, în care, împreună cu șobolanii, rodea pesmeții și tăpile cizmelor din bunul statului și, cu timpul, a ros ce a ros, pînă și-a făcut o căsuță frumoasă de lemn". Este evident că povestirea reflectă simpatia tradițională a povestitorilor față de pungași și potlogari. Dovada o constituie întreg universul literar al snoavelor. O regăsim și pe culmile artei: dintre toate personajele lui Hebel, Friedl Iască, Morarul din Brassenheim și Dietrich cel Roșu, care făceau parte din această categorie, au fost tovarășii lui cei mai credincioși. Cu toate acestea, și pentru Hebel dreptii joacă rolul principal pe scena lumii. Dar pentru că, de fapt, nimeni nu este la înălțimea acestui rol, el trece de la unul la altul. O dată îl joacă vagabondul, altă dată colporteurul evreu sau prostul satului. Ei nu sînt o trupă fixă, iar spectacolul pe care îl prezintă este o improvizație morală. Hebel este un cazuist. Nu se solidarizează niciodată cu un principiu, dar nici nu îl respinge, deoarece orice principiu poate deveni cîndva instrumentul celui drept. Să facem o comparație cu atitudinea lui Leskov. "Îmi dau seama", spune în povestirea *A propos de Sonata Kreutzer*, "că gîndirea mea pornește mai curînd de la o viziune practică a vieții decît de la o filosofie abstractă sau de la o morală înaltă; dar m-am obișnuit să gîndesc așa." În rest, catastrofele morale care au loc în universul lui Leskov sînt, prin comparație cu incidentele morale din universul lui Hebel, ca Volga care curge maiestuos și tăcut față de izvorășul care, clipocind zorit, învrtește apa morii. Printre povestirile sale istorice sînt cîteva în care patimile au consecințe la fel de distructive ca mînia lui Ahile sau ura lui Hagen. E uimitor să constați cum, pentru el, lumea se poate întuneca deodată și răul se poate impune suveran. Leskov a fost în mod evident tentat uneori – și asta este una din puținele trăsături care îl apropie de Dostoeievski – să adopte o etică antinomică. Naturile elementare din *Povestiri de altădată* își trăiesc, fără nici un scrupul, patimile pînă la capăt. Dar tocmai misticii sînt cei care tind să privească această stare extremă ca pe un punct în care depravarea se transformă în sfințenie.

XIX

Cu cît Leskov coboară mai jos pe scara lucrurilor create, cu atît mai mult viziunea lui se apropie de cea a misticului. De fapt, cum se va vedea ulterior, și aceasta este o caracteristică inerentă naturii povestitorului. Desigur, numărul celor care s-au aventurat în adîncurile naturii neînsuflețite este redus și în puține locuri din literatura narativă modernă vocea narato-

rului anonim – a celui care povestea înainte ca oamenii să știe să scrie – poate fi auzită atât de clar ca în *Alexandritul* lui Leskov. Aici este vorba de o piatră semiprețioasă, crisoberilul. Regnul mineral reprezintă treapta cea mai de jos a lucrurilor create; pentru autor însă, ele se raportează nemijlocit la treapta lor cea mai înaltă. El este cel care descoperă în crisoberil o prefigurare naturală, în planul naturii pietrificate, neînsuflite, a perioadei istorice în care trăiește, și anume cea a lui Alexandru al II-lea. Povestitorul – sau mai curînd cel căruia îi atribuie cunoștințele lui – este un gravor în pietre prețioase pe nume Wenzel, care a ajuns la o măiestrie inegalabilă în arta lui. Îl putem pune alături de argintarii din Tula și spune că, pentru Leskov, meșteșugarului desăvîrșit îi este dat să pătrundă în centrul însuși al lumii create. Wenzel este o întruchipare a omului evlavios. Iată cum apare în povestire: “M-a apucat deodată strîns de mîna pe care purtam inelul cu alexandritul, care, se știe, are scînteii roșiatice în lumina artificială, și a strigat: «Priviți, asta este piatra rusească cu darul profeției!... Oh, fiică vicleană a Siberiei! Întotdeauna este verde ca speranța și doar către seară este scaldată în sînge. Așa a fost de la începutul lumii, dar mult timp piatra a stat ascunsă, îngropată în pămînt și a consimțit să fie descoperită numai în ziua în care a fost proclamat majoratul țarului Alexandru, cînd un mare vrăjitor a ajuns în Siberia, un magician...» «Vorbești prostii, l-am întrerupt; «piatra nu a fost descoperită de un vrăjitor, ci de un savant pe care îl chema Nordenskjöld!» «Un vrăjitor! Vă spun eu că era vrăjitor!» striga Wenzel în gura mare. «Ia uitați-vă ce piatră! Poartă în sine o dimineată înverzită și o seară însîngerată... Asta este soarta, soarta nobilului țar Alexandru!» Cu aceste cuvinte, bătrînul Wenzel s-a întors cu fața la perețe, și-a sprijinit capul pe brațe și... a început să plîngă în hohote”.

Nu ne putem apropia de sensul acestei povestiri importante mai mult decît a făcut-o în cîteva cuvinte Paul Valéry, în cu totul alt context.

“Observația artistului”, spune în reflecțiile sale despre o artistă, “poate atinge profunzimi aproape mistice. Obiectele asupra cărora se oprește își pierd numele. Lumina și umbra formează sisteme și pun probleme foarte particulare, care nu depind de nici o știință și nu decurg din nici o practică, ci își dobîndesc existența și valoarea de la anumite acorduri care se stabilesc între sufletul, ochiul și mîna cuiva care a fost născut pentru a le percepe și a le evoca în sinea sa.”

Sufletul, ochiul și mîna sînt într-o strînsă conexiune. Interacțiunea lor definește o practică. Dar această practică nu mai este curentă. Rolul mîinii în producție a devenit mai modest și locul pe care îl ocupa în actul povestirii a rămas gol. (Din punct de vedere al aspectului său senzorial, povestirea nu este doar opera vocii. Povestitul autentic implică și gesturile mîinii pe care le-a învățat muncind și care subliniază în nenumărate feluri ceea ce exprimă vocea.) Vechiul “acord” între suflet, ochi și mîna despre care vorbește Valéry este cel de ordin meșteșugăresc, pe care îl întîlnim acolo unde arta povestirii mai este încă la ea acasă. De fapt, se poate merge mai departe și pune întrebarea dacă raportul dintre povestitor și

materialul său, via-ța omenească, nu este în sine un raport meșteșugăresc, dacă nu este rolul său să prelucreză materialul brut al experienței sale și a celorlalți, într-un mod solid, folositor, unic. Este o prelucrare care poate fi ilustrată cel mai bine de proverb, dacă îl considerăm ca pe ideograma unei povestiri. Am putea compara proverbele cu ruinele care se mai înalță încă pe locul unor vechi istorii și în care o morală se încolăcește în jurul unei gest, ca iedera pe un zid.

Povestitorul, privit astfel, este un maestru și un înțelept. El știe să dea sfaturi bune nu numai în câteva situații determinate, ca un proverb, ci în ne-numărate împrejurări, ca un înțelept. Căci îi este dat să se raporteze la întreaga lui viață. (O viață care nu cuprinde doar propria lui experiență, ci, în mare parte, și pe a altora; el asimilează profund și ceea ce știe din auzite.) Talentul lui natural constă în capacitatea de a-și povesti viața; demnitatea lui în cea de a o povesti în întregime. Povestitorul este omul care ar putea să lase să ardă pînă la capăt feștila vieții lui, la flacăra blîndă a povestirilor lui. Astfel se creează atmosfera incomparabilă în care este scîldat povestitorul, fie el Leskov sau Hauff, Poe sau Stevenson. Povestitorul este chipul sub care cel drept se întîlnește pe sine.

NOTĂ BIOGRAFICĂ

Walter Benjamin s-a născut la 15 iulie 1892 la Berlin, în Magdeburger Platz. Tatăl său, Emil Benjamin, care din bancher a devenit anticar, se înru-dea, prin mama sa Brünella, cu familia Heine și cu familia olandeză van Buren, din care au provenit un amiral, membru în parlamentul olandez, și în secolul al XIX-lea un președinte al Statelor Unite. Mama sa Paula, născută Schönfliess, era fiica unui mare negustor evreu, care a locuit mai întâi în Landsberg a. W. și apoi la Berlin. În familie au existat mulți arheologi, matematicieni și juriști.

Atmosfera în care a crescut acest copil sensibil este descrisă chiar de Benjamin în miniaturile sale *Copilărie berlineză la început de veac*. Fratele său mai mic, Georg, și sora sa mai mică, Dora, nu mai sînt în viață. Georg, care a fost medic în nordul Berlinului, a murit într-un lagăr de concentrare german.

Benjamin a urmat gimnaziul Kaiser-Friedrich din Berlin. Din motive de sănătate a fost trimis, la paisprezece ani, la pensionul Haubinda (Thüringen), unde l-a cunoscut pe Gustav Wyneken, întemeietorul de mai târziu al Comunității Școlare Libere Wickersdorf, care a avut o influență foarte mare asupra lui. După ce s-a întors la Berlin, a fost foarte activ în cadrul Mișcării de Tineret, o mișcare antiburgheză, radicală a tinerilor, care se formase în jurul ziarului "Der Anfang" ["Începutul"] scos de ei. Sub pseudonimul "Ardor", a publicat aici primele sale articole. După ce și-a luat bacalaureatul, în 1912, a studiat la Freiburg și la Berlin. În vara anului 1913 tatăl său, care își petrecuse tinerețea la Paris, îi oferă fiului său o călătorie în capitala Franței, care a fost un eveniment decisiv în viața lui Benjamin. La Freiburg, studentul la filosofie, cu vaste și profunde cunoștințe literare, l-a întâlnit pe tînărul scriitor F.C. Heinle, care l-a urmat, atunci cînd s-a întors la Berlin pentru a-și continua studiile. Ambii au avut un rol important în "Freie Studentenschaft" ["Studentimea Liberă"] din Berlin, o asociație studențească care încerca să adune studenții neîncorporați în alte organizații. În semestrul de vară 1914, Benjamin a fost ales președintele ei. Discursul lui de atunci este, în parte, identic cu articolul *Viața studenților*, pe care Kurt Hiller l-a publicat în primul său anuar. Ca urmare a izbucnirii Primului Război Mondial, situația lui și cea a prietenilor și camarazilor lui se modifică total. Se îndepărtează de Wyneken, care aprobase în mod pseudoidealistic războiul. Heinle și prietena lui Rika Seligsohn se sinucid împreună, de teama ororilor care urmau să se întîmple. Ultimele versuri găsite asupra poetului mort sînt următoarele:

"Frunzișul galben

Al merilor cu spumă purpurie

A dat rod

Pretutindeni".

Ani de zile, Benjamin a adunat fragmentele prietenului său și s-a ocupat de ele. A încercat, fără succes, să editeze postumele sale, care, între timp, s-au pierdut. La fel pare să se fi întâmplat cu "Sonetele" lui, pe care le-a dedicat amintirii celor doi. În toamna lui 1914 scrie lucrarea despre Hölderlin. Se desparte de prima lui logodnică după ce o cunoaște pe cea care îi va deveni soție, pe Dora Sophie Pollack, născută Kellner. Din cauza ei, se hotărăște să-și continue studiile la München. Înainte de asta, în iulie 1915, are loc prima întâlnire cu Gerhard Scholem, profesor de mistică iudaică la Universitatea din Ierusalim. Prietenia dintre cei doi a durat toată viața. Prin Scholem, care s-a alăturat mișcării sioniste, Benjamin, a cărui raportare la religia iudaică era aproape inexistentă în atmosfera luminist-liberală a Berlinului, redescoperă un univers bogat din punct de vedere istoric, de înaltă tensiune spirituală, care i-a marcat profund modul de a gândi. În motivele primelor sale încercări filosofice se recunosc cu ușurință, în atitudini pro sau contra, contactele rodnice cu lumea spirituală iudaică.

În august 1914, Benjamin s-a prezentat voluntar pentru front, dar a fost refuzat, ca inapt din punct de vedere fizic. La fel la începutul anului 1917. Se căsătorește în aprilie 1917 cu Dora Pollack și se mută împreună în Elveția, la Universitatea din Berna. Printre prietenii și întâlnirile importante se numără: în Berlin, Ernst Schoen, Alfred și sora sa Julia Cohn, la München, Felix Noeggerath, în sfârșit, la Berna, Ernst Bloch. La Berna își scrie lucrarea de doctorat *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [Conceptul de critică de artă în romantismul german], sub îndrumarea filosofului Richard Herbertz, pentru care obține, în iunie 1919, *summa cum laude*. Pe 11 aprilie 1918 se naște singurul său fiu, Stefan. Herbertz voia ca Benjamin să-și dea abilitarea de docent, dar, în primăvara lui 1920, condițiile neprielnice (devalorizarea banilor germani după război) l-au obligat să se întoarcă cu ai săi în Germania. Casa părintească din Berlin-Grünwald, Delbrückstrasse, îi oferă un refugiu acceptat nu fără ezitări și rămîne, pentru următorii douăzeci de ani, cu excepția cîtorva îtreruperi și a multor călătorii, locul stabil în care trăiește și lucrează.

Pe lângă cîteva momente fericite, acești ani nu au fost cruțați de griji, necazuri și întâmplări determinate de semnele rele de după război. Conflicte cu familia, destrămarea treptată a căsniciei, dezamăgiri cu oamenii, pe care cel predestinat unei anumite singurătăți le resimte mai dureros și le suportă mai greu decît cei veseli din fire; toate acestea au alimentat melancolia lui față de lume, dar au și stimulat cealaltă parte a naturii sale, cu alte cuvinte, dorința și decizia de a nu pierde speranța. Întîlnirea de la Heidelberg, din vara lui 1921, cu editorul Richard Weisbach, care a publicat traducerea sa din Baudelaire *Tableaux parisiens* și și-a asumat cu entuziasm riscul de a publica o nouă revistă, intitulată "Angelus Novus", i-a dat un mare avînt. La o expoziție Paul Klee de la München, Benjamin a achiziționat în mod spontan desenul "Angelus Novus", care o viață întreagă i-a fost prilej de meditație și memento al unei vocații spirituale. Planul pentru noua revistă a eșuat definitiv în septembrie 1922, cînd pri-

mul număr era deja sub tipar. Inflația l-a obligat pe editor să renunțe la proiect.

După 1921, relația dintre el și Florens Christian Rang, pe care îl cunoștea prin prietenul său Gutkind din 1916, a devenit mai strânsă. Rang a trimis eseu despre *Afinități electice*, scris în vara anului 1922, lui Hugo von Hofmannsthal, care l-a acceptat imediat, ca pe “o lucrare de-a dreptul incomparabilă” (judecata poetului!), pentru revista sa “Neue Deutsche Beiträge”. Acceptarea și tipărirea eseului, întâlnirea, schimbul de scrisori cu poetul au fost o consolare pentru Benjamin între anii 1923 și 1925, când a încercat să obțină un post la Universitatea Frankfurt am Main, prezentând importanta sa lucrare *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [Originea tragediei germane]. Lucrarea, care analizează din punct de vedere filosofic domeniul apocrif al literaturii baroce germane, a fost însă respinsă și planurile sale nu s-au îndeplinit. Astfel se vede nevoit să-și câștige în continuare existența și reputația ca “literat” liber profesionist, ca recenzent și critic, ca eseist, ca traducător. A fost meritul ziarelor “Frankfurter Zeitung” și “Die Literarische Welt” (director Willy Haas) că l-au numărat printre colaboratorii lor importanți și i-au oferit prilejul de a-și satisface adesea plăcerea de a călători. A văzut Spania, Italia, Norvegia și de multe ori Parisul.

În timpul unui sejur la Capri, în vara lui 1924, a făcut cunoștință cu Asja Lacis, o letonă, care lucra ca regizoare la Moscova. Sub influența ei încearcă “să ajungă la o înțelegere mai intensă a actualității unui comunism radical”, citește cartea lui Lukács *Istorie și conștiință de clasă* și se declară marxist. Primește, din partea editorilor Enciclopediei sovietice de stat, sarcina să redacteze articolul despre Goethe. Îl scrie în două versiuni; în iarna 1926/1927 face chiar o călătorie la Moscova, de unde se întoarce cu sentimente cel puțin contradictorii.

În iarna 1925/1926 începe să lucreze la traducerea lui Proust, împreună cu prietenul său Franz Hessel. Acest autor, a cărui importanță excepțională a recunoscut-o imediat și față de care simțea o mare afinitate electivă, l-a preocupat în permanență. În afară de suprarealiști, Hessel l-a incitat și el să se concentreze asupra complexului mereu crescând al “pasajelor pariziene”, din care a decurs apoi proiectul operei sale principale *Paris, capitala secolului al XIX-lea*.

Încă de la Frankfurt a început relația cu Max Horkheimer și Theodor W. Adorno, care vor interveni întotdeauna, cu prietenie și admirație, în favoarea lui. Ernst Schoen, care a devenit, la sfârșitul anilor douăzeci, directorul postului de radio Frankfurt, a avut meritul de a-l fi luat pe Benjamin colaborator al acestui mijloc de comunicare de bunuri spirituale. Întâlnirea cu Bertolt Brecht, a cărui operă o comentează în mod suveran, are și ea o importanță deosebită. Editorul Ernst Rowohlt a fost cel care a avut curajul să-și asume riscul de a publica, în 1928, două cărți ale outsiderului. E vorba de *Einbahnstrasse* [Sens unic] și *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [Originea tragediei germane]. Ele sînt primite cu respectul cuvenit, dar nu aduc după sine nici un succes material.

Moartea părinților, divorțul său din 1930 lovesc un om care este deja tulburat și îngrijorat de cum evoluează situația politică și care știe, fără să se pretindă profet, că victoria amenințătoare a fascismului german înseamnă un al doilea război mondial, cu consecințe inimaginabile. Încercările prietenului său Gershom Scholem de a-l convinge să accepte un post în învățământ, la Universitatea din Ierusalim, se lovesc de diverse rezistențe interioare și exterioare. Se pare că inhibițiile față de mediul academic german crescuseră în decursul anilor, în loc să diminueze.

Victoria lui Hitler în 1933 nu îl surprinde. Expus, ca evreu și ca scriitor, la boicoturi, reușește să mai publice un timp sub pseudonime (Detlev Holz, C. Conrad). În cele din urmă, se hotărăște și el să emigreze: pleacă definitiv la Paris, unde s-a simțit întotdeauna acasă și în siguranță. Primii ani de emigrație au fost foarte grei. Institutul de Științe Sociale din Frankfurt, care emigrase și el din Germania, îl numără la sfârșitul anului 1935 printre membrii săi permanenți, oferindu-i astfel o bază materială. Cele mai importante lucrări ale sale din această perioadă apar în revista institutului. În 1936, editura elvețiană Vita Nova îi publică colecția de scrisori *Deutsche Menschen*. Comentariile la scrisorile alese sînt un rămas-bun de la o Germanie iremediabil pierdută. Atunci cînd T. W. Adorno și soția lui pleacă în Statele Unite, refuză în mod categoric să urmeze sfatul prietenilor îngrijorați de a-i urma. Începînd cu sfârșitul anului 1938 devenise limpede că războiul era inevitabil, dar conform părerii lui Benjamin: "În Europa există poziții care trebuie apărate". Cînd familia lui s-a mutat de la San Remo, unde o vizitase de mai multe ori, la Londra, a încercat și el să plece acolo, dar, în ciuda multor eforturi, nu a reușit să capete viza de intrare. La începutul războiului a fost internat la Nevers timp de trei luni. În 1940 Horkheimer a reușit să-i facă rost de un affidavit și de o viză pentru Statele Unite. Deoarece, după catastrofa Franței, singura cale de ieșire rămăsese Spania, Benjamin s-a alăturat unui grup de emigranți, care urmau să treacă Pirineii. În mica localitate de la granița spaniolă, alcadele a încercat să șantajeze micul grup de emigranți. Benjamin a luat în serios amenințările acestuia de a-i preda Gestapoului. În noaptea de 26 septembrie s-a sinucis înghițind otravă. În zori mai trăia încă; dar, cu ultimele puteri, a interzis orice intervenție medicală. Ca urmare a morții lui, ceilalți călători au fost lăsați să treacă și au fost salvați prin jertfa lui. Este înmormîntat la Port Bou.

(Text scris în 1955, revăzut de editură în 1977.)

Friedrich Podszus

CUPRINS

TEORIE • CRITICĂ ȘI COMENTARII

Viața studenților	7
Două poezii de Friedrich Hölderlin	17
Destin și caracter	33
Sarcina traducătorului	39
<i>Afinitățile electiv</i> de Goethe	49
Opera de artă în epoca reproducerii mecanice	107
Paris, capitala secolului al XIX-lea	133
Despre unele motive literare la Baudelaire	145
Central Park	179
Despre conceptul de istorie	195
Fragment teologic-politic	203
Comentarii la scrisori din veacul burghez	205

PROZE

Copilărie berlineză la început de veac	217
Caracterul distructiv	225
Experiență și sărăcie	227
Umbre scurte I	231
Groază frumoasă	239
Idei în imagini	241
Mici capodopere	245
Serie ibizană	249
Hașis la Marsilia	255

ESEURI LITERARE

Portretul lui Proust	263
Robert Walser	273
Karl Kraus	277
Povestitorul	301

Notă biografică	319
-----------------------	-----

29

14/94/022

B.C.U. „M. EMINESCU“ IASI

Walter Benjamin s-a născut la 15 iulie 1892, a studiat filosofia la Freiburg, Berlin, München și Berna și a trăit, după terminarea studiilor, la Berlin ca scriitor și traducător. A emigrat în Franța în 1933 și a fost membru la Paris al Institutului pentru Studii Sociale, care, apoi, s-a mutat la Geneva și, mai târziu, la New York. Fugind din fața trupelor germane s-a sinucis la 27 septembrie 1940 la Port Bou, pe granița spaniolă.

Cele mai importante lucrări:
Afinitățile electivă de Goethe,
Originea tragediei germane, Sens unic,
Opera de artă în epoca reproducerii mecanice,
Copilărie berlineză în secolul al nouăsprezecelea.

